Max Regers Orchesterbehandlung, insbesondere seine Retuschen an Meininger Repertoirewerken

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
der Philipps-Universität Marburg/Lahn

vorgelegt von
Heinz Ramge
aus Bielefeld

1966

Druck:
ERNST-REUTER-GESELLSCHAFT
der Förderer und Freunde der Freien Universität Berlin e.V.
DISSERTATIONS-DRUCKSTELLE
1 Berlin 33, Garystr. 45

Max Regers Orchesterbehandlung, insbesondere seine Retuschen an Meininger Repertoirewerken

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
der Philipps-Universität Marburg/Lahn

vorgelegt von
Heinz Ramge
aus Bielefeld

Von der Philosophischen Fakultät
der Philipps-Universität Marburg/
Lahn als Dissertation angenommen
am 26. 6. 1966

Tag der mündlichen Prüfung am 6. 7. 1966
Berichterstatter: Prof. Dr. H. Engel
Mitberichterstatter: Prof. Dr. H. Hüschen

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

Die vorliegende Arbeit ist aus langjähriger Beschäftigung mit dem Werk Max Regers hervorgegangen. Die mannigfachen Studien zum Schaffen dieses Komponisten mündeten schließlich in genaueren Untersuchungen über seine Orchesterwerke und insbesondere über seine Instrumentationstechnik. Als Bausteine für eine umfassende Veröffentlichung über das gesamte Orchesterschaffen Max Regers sind die nachstehenden Ausführungen anzusehen, die sich hauptsächlich mit den Voraussetzungen, ebenso aber auch mit einer besonderen Aufführungspraxis Regers beschäftigen; hierbei wurden Regers Begegnungen mit dem Orchester, seine z. T. noch unveröffentlichten Jugendarbeiten sowie seine Retuschen während der Meininger Kapellmeisterzeit genauer untersucht.

Besonderen Dank schulde ich Herrn Prof. Dr. H. Engel, Marburg(L), für die wohlwollende Förderung meiner Arbeit. Auch meinen übrigen akademischen Lehrern von der Philipps-Universität Marburg(L) möchte ich an dieser Stelle Dank sagen.

Folgenden Instituten und Persönlichkeiten bin ich für die Überlassung bzw. Erlaubnis zur Einsichtnahme der für mich wichtigen Materialien sowie für wertvolle Ratschläge zu großem Dank verpflichtet: Max-Reger-Institut Bonn (Kustos Dr. O. Schreiber); Max-Reger-Archiv Meiningen (Museumsdirektor H. Müller); Stadtarchiv Weiden/Oberpf. (die Damen A. Krauß und H. Fröhlich); Bayer. Staatsbibliothek (Bibl.-Oberrat Dr. K. Dorfmüller); Städt. Musikbibliothek München (Bibliotheksdirektor Dr. A. Ott); Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt/M. (Bibliotheksoberrat Dr. W. Schmieder); Kurbetriebe der Stadt Wiesbaden (Herr Wenke). Herr Hugo Sočnik (1889-1963) gab mir bedeutsame Hinweise zur Persönlichkeit und Lehrtätigkeit seines Lehrers Hugo Riemann.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41554402_0015

Inhaltsverzeichnis

Teil I.

A. Die Instrumentation. Bemerkungen zum Begriff und zur Geschichte der Instrumentation.

a. Deutungen, Formulierungen, Voraussetzungen.

1. Allgemeines zum Begriff Instrumentation S. 9

2. Instrumentation, Instrumentierung, Besetzung S. 11

3. Voraussetzungen der Instrumentation S. 12

b. Kurzer Abriß einer Geschichte der Instrumentation des 18. und 19. Jahrhunderts S. 13

B. Voraussetzungen für Max Regers Orchesterschaffen

Vorrede: Künstlerische und allgemeine Anlagen der Eltern Max Regers S. 17

1. Allgemeine Voraussetzungen Max Regers (Gehör, Auffassungsgabe, Gedächtnis, Tonbewußtsein, Konzentration) S. 18

2. Max Regers Instrumentalspiel (Klavier, Orgel, Streich- und Blasinstrumente) S. 20

3. Aneignung theoretischer Kenntnisse

Vorrede: Allgemeine Anwednungen erworbener Fertigkeiten im Instrumentalspiel

Aneignung theoretischer Kenntnisse: Erste Unterweisung, Selbststudium, Studienzeit S. 28

4. Erste Beschäftigung mit der Orchesterliteratur: Spielen von Arrangements, Partiturstudien, Anfertigen von Arrangements, Herausgeberarbeiten S. 33

5. Erste Begegnung mit dem Orchester: Als Hörer, als Dirigent S. 38

C. Untersuchungen zu einigen Frühwerken Max Regers

Vorrede: Max Regers Beziehungen zur Oper S. 42

Einige Frühwerke von der Ouvertüre in h-moll bis zu den Zwei Romanzen op. 50 S. 46

Teil II.

A. Vorrede.

1. Anlaß zu grundlegenden Äußerungen Regers über die von ihm vorgenommenen Retuschen

2. Ausführungen zum Begriff der Retuschen S. 87

3. Sonstige Retuschen der Regerzeit
a) Richard Wagner S. 88
b) Felix Weingartner S. 90
c) Gustav Mahler S. 93
B. Regers Retuschen, anhand von Beispielen erläutert
1. Angaben zu Regers Dirigierpartituren S. 94
2. Die Instrumentationsretuschen Regers in der Partitur der IV. Symphonie von J. Brahms S. 97
a) Vergleich mit Hugo Holles Bemerkungen S. 100
3. Die Instrumentationsretuschen Regers in der Partitur der III. Symphonie von R. Schumann S. 100
a) Vergleich mit den Vorschlägen Weingartners S. 101
b) Retuschenbeispiel Mahlers S. 102
4. Die Instrumentationsretuschen Regers in der Partitur der V. Symphonie von L. van Beethoven S. 102
a) Retuschenvergleich zu einer Stelle des zweiten Satzes zwischen Wagner, Weingartner und Reger S. 111
b) Vergleich mit den Vorschlägen Weingartners zu dieser Symphonie S. 112
5. Ausgewählte Retuschenbeispiele aus den übrigen Dirigierpartituren Regers S. 115
C. Regers Äußerungen über die von ihm vorgenommenen Einzeichnungen
1. Das "Bezeichnen" S. 117
2. Besetzungsschwierigkeiten - Versuche der Behebung mit personellen und akustischen Mitteln S. 119
3. Begründungen Regers für die von ihm vorgenommenen Einzeichnungen, unter Berücksichtigung der Streitigkeiten Regers mit Steinbach S. 122
Anhang.
Die Dissertation von Josef Trock "Die Orchesterwerke Max Regers". Ein Bericht mit kritischen Anmerkungen S. 127
Anmerkungen mit Literaturnachweisen zu Teil I (A) S. 135
Anmerkungen zu Teil I (B) S. 137
Anmerkungen zu Teil I (C) S. 159

Anmerkungen zu Teil II S. 171

Anmerkungen zum Anhang S. 177

Beilage zu Teil I (A)
Verbindungslinien zwischen einigen Komponisten des 19. Jahrhunderts S. 179

Anlage 1 zu Teil I (B)
Allgemeine Daten im Leben Max Regers S. 181

Anlage 2 zu Teil I (B)
Konzerte, Musikfeste und sonstige Gelegenheiten, bei denen Max Reger am Klavier hervorgetreten ist S. 189

Anlage 3 zu Teil I (B)
Aufstellung über die von Max Reger angefertigten Klavier- bzw. Orgelarrangements nach Werken für oder mit Orchester S. 197

Anlage 4 zu Teil I (B)
Aufstellung über die von Max Reger in den Jahren 1893 bis 1901 in der 'Allgemeinen Musikzeitung' und in der 'Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst' besprochenen Werke für oder mit Orchester S. 199

Anlage 5 zu Teil I (B)
Aufstellung über die von Max Reger in den Jahren 1893 bis 1901 in der 'Allgemeinen Musikzeitung' und in der 'Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst' besprochenen Werke (Fortsetzung: Klavier- und Orgelmusik, Lieder, Kammermusik) S. 201

Anlage 6 zu Teil I (B)
Aufstellung über die von Max Reger herausgegebenen Werke für oder mit Orchester S. 203

Anlage 7 zu Teil I (B)
Aufstellung über die von Max Reger für Klavier bzw. für Orgel gesetzten Lied-, Klavier- und Orgelkompositionen S. 205

Anlage 8 zu Teil I (B)
Verzeichnis der in den Konzerten der fürstlichen Hofkapelle Sondershausen in den Jahren 1886 bis 1890 neu ein- und aufgeführten Instrumentalwerke S. 207

Anlage 9 zu Teil I (B)
Auszüge aus den Konzertprogrammen der Symphoniekonzerte des Kurorchesters der Stadt Wiesbaden in den Jahren 1890 bis 1898 S. 208

Anlage 10 zu Teil I (B)
Auszüge aus den Konzertprogrammen der Symphonie konzerte und der größeren Chorkonzerte der verschiedenen Konzertgeber in München für die Zeit von September 1901 bis März 1907 S. 225

Anlage 11 zu Teil I (B)
Konzerte, Konzertreisen und sonsti ge Reisen Max Regers während der ersten vier Münchener Jahre (Herbst 1901 bis Herbst 1905) S. 242

Werkverzeichnis zu Teil I (C) S. 247

Anlage 1 zu Teil II
Beschreibung der Retuschen Regers in Orchesterwerken von Beethoven, Brahms und Schumann S. 261

Anlage 2 zu Teil II
Notenbeispiele zu den Instrumentalretuschen Regers S. 303

Anlage 3 zu Teil II
Zusammenfassende Übersicht über die Instrumentationsretuschen Regers S. 316

Anlage 4 zu Teil II
Aufschlüsselung der Stimmentausch-Beispiele zu den Instrumentationsretuschen Regers S. 331

Anlage 5 zu Teil II
Zu streichende Stimmenpartien in Robert Schumanns III. Symphonie, nach Vorschlag Felix Weingartners S. 336

Literaturverzeichnis zu Teil I (B/C), zu Teil II und zum Anhang S. 339

Teil I.

A. Die Instrumentation. Bemerkungen zum Begriff und zur Geschichte der Instrumentation.

a. Deutungen, Formulierungen, Voraussetzungen.
1. Allgemeines zum Begriff Instrumentation.
2. Instrumentation, Instrumentierung, Besetzung.
3. Voraussetzungen der Instrumentation.

a. 1. Allgemeines zum Begriff Instrumentation.

Im Jahre 1900 gibt H. Riemann in seinem Musik-Lexikon 1) als Definition für den Begriff Instrumentation "die Verteilung der Parte einer Orchesterkomposition auf die einzelnen Instrumente", und er erläutert diesen Vorgang so, daß die Verteilung nach einer "rein musikalisch konzipierten, ohne Rücksicht auf die Instrumente entworfenen Skizze" vorgenommen werde. Übrigens setzt H. Riemann die Begriffe Instrumentation und Instrumentierung gleich, wohl deshalb, weil er die eben gegebene Darstellung auf die Instrumentierung eines ursprünglich nicht für Orchester komponierten Musikstückes für anwendbar hält. Der Ausdruck orchestrieren 2) ist H. Riemann gleichbedeutend mit instrumentieren.
Nun hat es vor und nach 1900 mannigfache Versuche gegeben, die Begriffe Instrumentation und Orchestration genauer zu umreißen.

Da ist an erster Stelle H. Berlioz 3) mit seiner großen Instrumentationslehre zu nennen, die folgenden Titel trägt: "Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration modernes". Jedoch gibt Berlioz an keiner Stelle dieses Werkes eine klare begriffliche Unterscheidung zwischen Instrumentation und Orchestration. Über den Inhalt dieser wichtigen Instrumentationslehre wird noch zu reden sein, wenn die Voraussetzungen der Instrumentation besprochen werden.
F. A. Gevaert 4) widmet den Gebieten Instrumentation und Orchestration zwei, auch zeitlich in ihrer Entstehung getrennte Veröffentlichungen, nämlich den "Nouveau Traité d'Instrumentation" und den "Cours méthodique d'Orchestration". Das erste Werk befaßt sich mit den einzelnen Instrumenten hinsichtlich ihres Umfangs, ihrer Technik besonders aber auch ihres Ausdruckscharakters; das zweite befaßt sich mit den verschiedenen Möglichkeiten des Orchestersatzes.
Kurz nach der Jahrhundertwende unterscheidet F. B. Busoni 5) in seiner Schrift "Etwas über Instrumentationslehre" (1905) 6) zwei verschiedene Arten der Instrumentation: 1.) "Die vom musikalischen Gedanken geforderte und vorgeschriebene, absolute Orchestration" - er nennt dies die "echte Instrumentation"; 2.) "die 'Instrumentierung' eines ursprünglich nur abstrakt musikalischen oder für ein anderes Instrument gedachtes Satzes" - von ihm kurz als "Arrangement" bezeichnet. Die Formulierung, die H. Abert 7) in dem von ihm heraus gegebenen Musik-Lexikon für den Begriff Instrumentation darbietet, schließt sich eng an diejenige H. Riemanns an. Auch H. Abert spricht von der "Verteilung der einzelnen Stimmen eines Musikstückes an Orchesterinstrumente". Er meint, ebenso wie H. Riemann 8), daß

"eine nach der charakteristischen und klangkoloristischen Eigenart der Instrumente durchgeführte Instrumentation" erst seit der Wiener Klassik existiere - von einigen Vorläufern abgesehen. Für die Zeit vor der Wiener Klassik - " im 17. und vor allem im 16. Jahrhundert"- hält H. Abert den Ausdruck "Orchestrierung" für richtiger, und er begründet dies mit folgender Darstellung: "Die fertige Komposition wurde von den Ausführenden je nach den vorhandenen Möglichkeiten auf Sänger und Spieler verteilt. Die Verwendung der Instrumente geschah dann nicht nach dem Prinzip der Klangfarbe, sondern nach dem des Tonumfangs." H. Riemann 9) gebraucht die Bezeichnung Instrumentation auch für eben diesen Zeitraum; er stellt jedoch einen anderen Gesichtspunkt in den Vordergrund: "Die ältere Instrumentation ist, durch die Aufteilung in Streicher, Holzbläser, Tutti, Soli, der Orgelregistrierung vergleichbar."
E. Wellesz' 10) zweibändiges Werk über Instrumentation bringt im ersten Teil neben der 'Darlegung der allgemeinen Prinzipien der Instrumentation im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts' die Behandlung der einzelnen Instrumente im Rahmen der neuen Instrumentation; der zweite Teil ist der Kombination der Instrumente und der Analyse einiger Partiturstellen gewidmet. Innerhalb der Vorbemerkungen des ersten Teils bezeichnet E. Wellesz 11) die Instrumentation "als ein Handwerk, das erlernt sein muß", und er führt weiter aus 12), "daß die Instrumentation nur ein Mittel der äußeren Gestaltung der musikalischen Ideen ist, nie Selbstzweck werden darf". In den 'Grundlagen der neuen Instrumentation' schließlich 13) spricht er von der "Kunst des Instrumentierens", und er versteht darunter die "Fähigkeit des Komponisten, seiner inneren Klangvision des Kunstwerks durch die Vermittlung des Orchesters die stärkste Auswirkung und die größte Prägnanz zu geben".
In einer Spezialuntersuchung grenzt C. Thieme 14) die beiden Begriffe Instrumentation und Instrumentierung folgendermaßen gegeneinander ab: "Instrumentation entsteht immanent aus der klanglichen Vorstellung und ist streng an den jeweiligen Stil gebunden; Instrumentierung ist Selbstzweck und kann willkürlich und nachträglich ausgeübt werden." H. Bartenstein 15) bemüht sich um eine differenzierte Formulierung, unter Einbeziehung des Begriffs der Besetzung. Er bezeichnet als Instrumentation oder Instrumentierung "die Verwendung der Klangfarbe als eigenständigen Ausdruckswert; die Klangfarbe ist weitgehend in ihrer Bedeutung verselbständigt; sie gehört zur primären Konzeption, ist sogar selbst oft der primäre Einfall". Unter der Orchestration oder Orchestrierung versteht H. Bartenstein "die Verwendung der Klangfarbe als Strukturwert; die Klangfarbe hat die - nende Funktion, und zwar zur Verdeutlichung des musikalischen Gefüges". Die Besetzung schließlich, die hier nicht als eine festgelegte Auswahl von Instrumenten, sondern vielmehr als ein Vorgang verstanden werden will, ist daher von H. Bartenstein in eben diesem Sinne ganz auf die Aufführungspraxis bezogen.
A-F. Marescotti 16) unterscheidet, wie F. A. Gevaert, wieder nach Instrumentation und Orchestration; er begreift unter ersterer Bezeichnung die Fähigkeit, wesensgemäß für jedes einzelne Instrument, unter der zweiten, für eine bestimmte Auswahl mehrerer Instrumente zu schreiben.

H. J. Moser 17) zieht in seinem Musik-Lexikon die beiden eben beschriebenen Fähigkeiten unter einem Begriff zusammen, und er formuliert demnach die Instrumentation als eine "Fertigkeit, wesensgemäß für Instrumente und dann für Orchester zu schreiben"; weiter rechnet er hinzu "das Ausarbeiten der Partitur nach der zunächst mehr absolut oder klaviermäßig gehaltenen Kompositionsskizze", und er fährt fort: "Instrumentieren nennt man auch das Bearbeiten eines nicht orchestral ausgeführten Werkes für Orchester."

Anhand der vorstehenden verschiedenartigen Darstellungen lassen sich neben den bereits aufgezeigten Verbindungslinien (Abert - Riemann) unschwer noch weitere aufzeigen. So berühren sich H. J. Moser und H. Riemann in folgenden Punkten: Ausarbeiten einer Partitur nach einer mehr absolut gehaltenen Kompositionsskizze; Bearbeiten eines nicht orchestral ausgeführten Werkes für Orchester. Zwar meint H. Riemann dann doch 18), daß es mit dem Beginn einer differenzierten Orchesterbehandlung durch Haydn "nicht mehr das Rechte" sei, "wenn der Komponist erst komponiert und dann instrumentiert"; vielmehr müsse er "sogleich für den vielgliedrigen Apparat des Orchesters denken". Die Skizze könne dann nur eine "abbrevierte Art der Notierung "sein. Dieser letztere Gedankengang findet seine Ausprägung in den Formulierungen zum Begriff Instrumentation bei F. B. Busoni, C. Thieme, H. Bartenstein, E. Wellesz - alle Genannten legen großen Wert auf die Gleichzeitigkeit der Konzeption eines musikalischen Gedankens und der bestimmten Vorstellung seiner instrumentalen Fassung. Zum Begriff der Klangfarbe gibt H. Bartenstein selbst an 19), daß er die Verwendungsmöglichkeiten der Klangfarbe von Ausführungen W. Gurlitts über die Registerfarbe der Orgel herleitet. Den Begriff des Orgelregisters wiederum gebraucht H. Riemann 20), allerdings in anderem, nicht farbbetonten Sinne, wenn er, wie bereits erwähnt, meint, daß die ältere Instrumentation, abgesehen von vereinzelten Ausnahmen im Gebiete der Opernmusik, "durchaus der Orgelregistrierung vergleichbar " sei. Wenn dagegen H. Abert 21) bezüglich der Instrumentation im 16. und 17. Jahrhundert, die er besser mit Orchestration bezeichnet wissen will, davon spricht, daß die Verteilung der Instrumente nach den vorhandenen Möglichkeiten geschah, so liegt dieser Darstellung unausgesprochen der Begriff der Besetzung, so wie ihn H. Bartenstein gebraucht 22), zugrunde.
An der vorstehenden Auswahl von Begriffsbestimmungen ist erkennbar, wie einerseits versucht worden ist, dem Wortsinne gerecht zu werden; andererseits kann man die Bemühungen feststellen, durch eine andere Wortendung - Instrumentation, Instrumentierung, Orchestration, Orchestrierung - abgestufte Deutungen anzubieten. Dabei fällt aber auf, daß Bezeichnungen aus den ebengenannten Begriffspaaren oft gleichzeitig, für dieselbe Deutung, benutzt werden.

a. 2. Instrumentation, Instrumentierung, Besetzung.

Anhand der bisher gegebenen Anhaltspunkte soll nun versucht werden, die wichtigsten Einzelzüge zusammenzufassen und die Zahl der Bezeichnungen auf drei zu beschränken:

1.) Instrumentation.

Ergebnis eines Schaffensvorganges, bei dem ein musikalischer Gedanke oder Satz zusammen mit seiner instrumentalen Fassung konzipiert und dann als Skizze mit entsprechenden Hinweisen für die Instrumente oder sogleich in Partitur niedergelegt wird. Die Partitur ist demnach der sichtbare Niederschlag einer Klangvorstellung . Man kann von guter und schlechter Instrumentation und damit auch von einer Kunst der Instrumentation sprechen.

2.) Instrumentierung.

Umsetzung (Arrangement) eines ursprünglich nicht für Orchester komponierten Werkes für Orchester.

3.) Besetzung.
Aufzählung der für eine (Orchester-)Komposition vorgeschriebenen Instrumente.

In den Ausführungen zu Max Regers Orchesterschaffen im Rahmen dieser Arbeit sollen ausschließlich die drei vorstehenden Bezeichnungen in ihren eben beschriebenen Deutungen angewandt werden.

a. 3. Voraussetzungen der Instrumentation.

Als Haupterfordernis für die Instrumentation heben die großen Instrumentationslehren von Berlioz, Gevaert, Wellesz, und Marescotti die genaue Kenntnis der Instrumente und ihrer Möglichkeiten hervor.

So bezeichnet H. Berlioz zu Beginn seiner Instrumentationslehre als Zweck dieses Werkes 23):"Angabe des Umfangs und gewisser wesentlicher Teile des Mechanismus der Instrumente, dann das ... Studium der Klangart, des charakteristischen Wesens und der Ausdrucksfähigkeit jedes einzelnen von ihnen und schließlich das Studium der besten bekannten Verfahren, sie passend zu gruppieren". Er vertritt in diesem Zusammenhang die Ansicht, daß auf dem Wege der Unterrichtung lediglich die genaue Kenntnis der Instrumente und ihrer technischen und klanglichen Möglichkeiten erworben werden kann; wohl kann man, wie H. Berlioz meint, anhand charakteristischer Partiturstellen erklären, auf welche Art und Weise der Verwendung eines Instrumentes oder der Kombination verschiedener Instrumente eine bestimmte Klangwirkung erzielt wird, - nicht für erlernbar hält jedoch H. Berlioz die Fähigkeit, durch Klangverschmelzung oder Klangmischung verschiedener Instrumente oder Instrumentengruppen neuartige Klangwirkungen zu erzeugen; er verweist die Möglichkeiten solcher Ergebnisse gänzlich in das"Gebiet der Inspiration", in dem"das Genie allein Entdeckungen machen kann".

H. Berlioz versteht somit unter der "Kunst der Instrumentation" die "Verwendung der verschiedenen Klangelemente"(er begreift darunter alle Instrumente, und auch die Singstimmen)und"ihre Anwendung,

sei

es, um der Melodie, der Harmonie und dem Rhythmus Farbe zu geben, oder um ... Eindrücke sui generis hervorzubringen, liege ihnen nun eine bestimmte Absicht zugrunde oder nicht".
Nochmals, im Abschnitt 'Das Orchester' 24), weist H. Berlioz darauf hin, daß er " es für unmöglich halte anzugeben, wie man schöne Orchesterwirkungen erfinden kann". Zwar gibt er zu, daß sich die Fähigkeit hierzu "durch Übung und methodische Beobachtung entwickeln läßt", aber - hier wird nun die andere Voraussetzung einer Kunst der Instrumentation zutreffend angegeben - besagte Fähigkeit gehört letzten Endes " wie das Melodische des Ausdrucks und selbst das harmonische Talent zu den kostbaren Gaben, welche der Tondichter von der Natur empfangen haben muß".
An die im Jahre 1905 durch Richard Strauss ergänzte Instrumentationslehre H. Berlioz' knüpft E. Wellesz mit seinem Werk "Die neue Instrumentation" (1928/29) an 25). Bei der Behandlung der einzelnen Instrumente des Orchesters im ersten Teil ist E. Wellesz bestrebt "zu zeigen, wie abwechslungsvoll die Instrumente verwendet werden können, und um darzulegen, daß es nicht bestimmte Formeln für die Verwendung der Instrumente gibt, sondern daß jeweils die Besonderheit des Falles nach einer besonderen Lösung verlangt" 26).
Wie H. Berlioz, so betont E. Wellesz in gleicher Weise, daß der theoretische Unterricht auf diesem Gebiete nichts weiter als eine "Unterweisung im Handwerklichen" sei; für die Ausübung der Kunst der Instrumentation müsse jedoch notwendigerweise eine keimhafte Anlage vorhanden sein, deren Entfaltung durch eine entsprechende Anleitung gefördert werden könne 27). Als wesentliches Merkmal dieser keimhaften Anlage bezeichnet E. Wellesz die Fähigkeit des Komponisten "die für das Orchester bestimmte Musik dermaßen in der musikalischen Phantasie zu gestalten, daß sie im Augenblick der Hervorbringung bereits orchestral empfunden und gehört wird" 28).

Zusammenfassend lassen sich aus diesen Darlegungen nun die beiden wichtigsten Voraussetzungen der Instrumentation angeben:

1) Genaue Kenntnis der Instrumente, ihrer technischen und klanglichen Möglichkeiten, ihrer Ausdrucksmittel und ihrer Möglichkeiten der Verwendung im Einzel- und Zusammenspiel;
2.) Fähigkeit einer inneren Klangvorstellung in der Bedeutung, daß eine für Orchester konzipierte Musik sogleich orchestral empfunden wird.

b. Kurzer Abriß einer Geschichte der Instrumentation des 18. und 19. Jahrhunderts.

Max Reger hat in seinen Orchesterwerken hauptsächlich auf Formen zurückgegriffen, die, bis hin zur Epoche des musikalischen Barock, ihre Blütezeit in Perioden vor seiner Lebenszeit hatten 29). Es folgt deshalb hier, im Hinblick auf das Thema dieser Arbeit, der Versuch, die Geschichte der Instrumentation des 18. und 19. Jahrhunderts in kurzen Zügen zu beschreiben 30).
Wenn von der Instrumentation der Barockzeit die Rede ist, so wird

mehrfach auf die chörige Schreibweise hingewiesen, die ihren Ursprung oft in den Orgelkompositionen jener Zeit hat. Es wird demnach die Orgel mit ihren Registrierungsmöglichkeiten derart mit dem Orchester verglichen, daß zu dem Grundstock des Orchesters, den Streichern, einzelne oder mehrere Bläser hinzugezogen werden, die den Gesamtklang in gewünschter Weise verstärken. Die so verwendeten Bläser haben dann keine eigenen Partien, sondern sie spielen die Linien der Streicher mit. Die größtenteils benutzten Blechblasinstrumente, Trompeten und Hörner, wirken meist nur in dem Ausmaß mit, wie es der Bereich ihrer Naturtöne zuläßt, demnach vorwiegend bei rhythmisch betonten Tuttistellen. Es zeigen sich daneben aber noch andere Verfahren in der Anwendung der drei Gruppen - Streicher, Blechbläser, Holzbläser -, nämlich in dem Gegenüberstellen der Gruppen, oder einzelner Bläser oder Streicher oder von beiden dem übrigen Orchester (Tutti) gegenüber. Auch das obligate Mitführen eines bestimmten Instrumentes oder einzelner Instrumente für die Dauer eines Tonstückes deutet auf den Zusammenhang mit der Orgelregistrierung hin, wie auch das eben beschriebene Gegenüberstellen auf den wechselseitigen oder auch gleichzeitigen Gebrauch der Orgelmanuale.

In der Folgezeit, bei den Mannheimern und in der Wiener Vorklassik, bahnen sich entscheidende Veränderungen an. Wesentlich erscheint die Zunahme der Besetzungsstärke. Besonders zu vermerken ist weiterhin die Einführung der Klarinetten in die Holzbläsergruppe. Damit ist die vorher bestehende Lücke in der Mittellage bei den Holzbläsern ausgefüllt. Mit Vorliebe werden nun gerade den Klarinetten, und in ähnlicher Weise den Hörnern, liegende Stimmen zugeteilt. Damit ist die Verselbständigung der Bläser, deren Linien zumal im Tutti streng an diejenigen der Streicher gebunden waren, eingeleitet. Die Auffüllung der Holzbläsergruppe durch die Klarinetten sowie die Verstärkung der Besetzung führt nach und nach zum Wegfall des Cembalo, das u. a. auch ergänzende Funktion hinsichtlich der Mittelstimmen gehabt hatte.

Je mehr sich das 18. Jahrhundert seinem Ende zuneigt, umso eindeutiger vollzieht sich der Übergang von der kontrapunktischen zur homophonen Schreibweise; der Orchestersatz wird nun lockerer, beweglicher und kontrastreicher als vorher. Das hervorstechende Merkmal dieses Übergangs ist die zunehmende Verselbständigung der Mittelstimme; davon sind sowohl die Streicher wie die Bläser betroffen. Aber gerade bei letzteren erfolgt noch keine ausgesprochene Individualisierung, sondern eigenartigerweise werden Soli von Bläsern durch unisono mitgehende Streicher oder auch durch andere Bläser gedeckt. Auf diese Weise wird die Spezialklangfarbe der verwendeten Instrumente nivelliert. Von den Mannheimern bereits begonnen, sind jetzt in zunehmendem Maße Verdopplungen einer Linie durch mehrere Oktaven zu beobachten. In gleicher Weise lösen sich die Fagotte mehr und mehr von ihrer Bindung an die Baßlinien der Streicher, indem sie beispielsweise bei hohen Streicher- oder Bläserlinien mitgeführt werden. Daneben zeigt sich deutlicher noch die Hauptaufgabe, die den Bläsern zugedacht ist, nämlich die Beteiligung an der thematischen Verarbeitung; dies geschieht z. B. in der Weise, daß einzelne Motive im Wechsel die drei Gruppen - Holzbläser, Blechbläser, Strei-

cher - durchlaufen, bis hin zu kurzen, nur durch Bläser ausgeführten Motiveinschüben. Ein anderes Kunstmittel jener Zeit ist das Herausstellen von Bläserlinien über ausgehaltenen oder tremolierenden Streichern oder umgekehrt, die Führung von Streicherlinien über ausgehaltenen Bläserharmonien. Nach wie vor liegt jedoch das Schwergewicht des instrumentalen Geschehens bei den Streichern. Hinsichtlich der Bläser ist noch zu beachten, daß diese, trotz der Umwandlung ihrer Aufgaben, doch stets in ihrer Normallage verwendet werden. Alle diese Einzelzüge dienen nahezu ausschließlich der Absicht, die musikalische Struktur eines Werkes - die Entwicklung, Steigerung und Kontrastierung der Themen - mit möglichster Deutlichkeit zum Ausdruck zu bringen. Als Hauptziel der Instrumentation der Klassik ist demnach die Verdeutlichung der melodischen Zeichnung anzusehen; instrumentales Kolorit ist, von einzelnen Ausnahmen abgesehen, mehr selbstverständliches, unbeabsichtigtes Ergebnis als besonders angestrebter Zweck. Trotz der Tendenz zur Herstellung eines nivellierenden Klanges ist man sich aber der Unterschiedlichkeit des Klangcharakters der Bläser und Streicher durchaus bewußt; die Ausnutzung dieser Gegensätzlichkeit ist daher bei der thematischen Verarbeitung der Erzielung von Ausdrucksschattierungen und insgesamt der Plastik des Orchestersatzes nur förderlich. Selbst die Hereinnahme eines Baßinstrumentes der Holzbläsergruppe, des Kontrafagottes, und des Gegenstückes, der Piccoloflöte, sowie die Auffüllung der Blechbläser durch die Posaunen und die Vergößerung des Apparates der Schlaginstrumente, alle diese Zutaten dienen letzten Endes immer wieder der Hervorhebung melodischer Linien oder der Verdeutlichung des Stimmengewebes in melodischer und rhythmischer Hinsicht.

Bestimmend für das 19. Jahrhundert ist die erhöhte Bedeutung, die der Klangfarbe der Instrumente, besonders derjenigen der Blasinstrumente, zugemessen wird. Damit ist schon gesagt, daß die Beachtung der Sonderwirkungen der Klangfarbe nichts eigentlich Neues ist. Tatsächlich finden sich zahlreiche Beispiele für die charakterisierende Verwendung bestimmter Instrumente in der Opernmusik des 18. und auch schon des 17. Jahrhunderts; ebenso trifft man in der symphonischen Musik der Klassiker auf Stellen, die andeutungsweise das Hervorheben der Klangfarbe als Selbstzweck, zumindest aber als Keim zu einer klanglichen Differenzierung, erkennen lassen. Aber eben darauf, nämlich auf die klangliche Differenzierung, laufen die Bestrebungen in der Instrumentation des 19. Jahrhunderts hauptsächlich hinaus. Da die Streicherfamilie klanglich weitgehend einheitlich ist, wendet sich das Interesse zunächst in besonderem Maße den Bläsern als den Trägern höchst individuellen Klangcharakters zu. Aber nicht nur die klanglichen Unterschiede der einzelnen Instrumente, sondern auch die Unterschiedlichkeit der klanglichen Wirkungen in den verschiedenen Lagen eines Instrumentes werden besonders beachtet und einer aufs Charakterisierende gerichteten Instrumentation dienstbar gemacht. Durch die bewußte Anwendung dieser vielfältigen Möglichkeiten wird der Symbolcharakter der einzelnen Instrumente betont und die Klangfarbe als solche in den Vordergrund gerückt. Ein Grund für diese der Klassik so entgegengesetzte Einstellung den Problemen der Instrumentation gegenüber ist die Neigung des romantischen Komponisten, außer-

musikalischen Anregungen nachzugehen, um diese in Musik umzusetzen. Das kann dazu führen, daß nicht mehr eine musikalische Idee als schöpferischer Einfall maßgeblich ist, sondern vielmehr eine Klangvision. Die offensichtliche Bevorzugung des charakterisierenden Momentes in der Behandlung der Bläser bewirkt nun eine Gleichstellung von Bläserkörper und Streicherkörper. Die zeitweilige Hinzunahme von Bläsergruppen - Bühnenorchester, zusätzliche Blechblasinstrumente in Schlußsätzen von Chorwerken und symphonischen Werken - bringt die Gefahr mit sich, daß der Bläserkörper ein merkliches Übergewicht über den Streicherkörper gewinnt. Um dieser Gefahr zu begegnen, ist man auf den Ausweg verfallen, nun seinerseits die Zahl der Streicher zu vermehren. Aber diese Vermehrungen bedingen sich in der Folgezeit, bis in das erste Viertel des 20. Jahrhunderts hinein, wechselseitig zu immer höheren Besetzungszahlen. Auf der Streicherseite ist eine Vermehrung von sich aus auch dadurch schon zwingend gegeben, daß Streicherteilungen vorgeschrieben sind. Auf der Bläserseite geschieht die Erweiterung einmal durch die Vermehrung der einzelnen Gruppen von der Zwei- über die Drei- bis zur Vierzahl (bei den Hörnern bis zur Achtzahl), zum andern durch den Ausbau der einzelnen Gruppen, durch Hinzunahme von Alt-, Tenor-, Baß-, Kontrabaßinstrumenten, ebenso solcher, die den Klangraum nach der Höhe hin bereichern, sowie durch Einführung neu konstruierter Holz- und Blechblasinstrumente und die Wiederaufnahme einzelner, besonders charakteristischer Instrumente der Barockzeit. Eine Erweiterung nach Zahl und Arten betrifft gleichermaßen auch die Gruppe der Schlaginstrumente. Aber diese erheblichen Erweiterungen des Instrumentariums liegen nicht allein in der Richtung, daß gesteigerter Ausdruck und machtvolle Effekte gesteigerte Mittel verlangen; gerade die Verschiedenartigkeit der einzelnen Teile eines großen Instrumentariums birgt, zumal in der Mischung der einzelnen Klangelemente, eine Fülle von Möglichkeiten vielfältigster Abstufungen im Bereich der Klangfarbe. Es ist naheliegend, daß sich vor allem diejenigen Komponisten dieser Möglichkeiten bedienen, deren Musik in irgendeiner Beziehung zu einer poetischen Idee (Programmusik) oder zu einem dichterischen Text (Oper, Oratorium, Orchesterlied) steht.

Neben der so beschriebenen Entwicklung, in deren Verlauf eine steigende Beachtung der Klangfarbe festzustellen ist und die auf ein Höchstmaß an klanglicher Differenzierung eben durch die Mischung und Kontrastierung von Klangfarben zielt, gibt es jedoch während des ganzen 19. Jahrhunderts eine zweite Strömung, deren Bestreben die Fortführung des Instrumentationsideals der Klassiker ist, die also vordringlich Wert auf klare melodische Zeichnung und rhythmische Prägnanz legt; die Komponisten dieser Strömung halten daher auch, mit geringen Abweichungen, an der während der Klassik üblichen Orchesterzusammensetzung fest.

So kann man die Musik des 19. Jahrhunderts hauptsächlich diesen beiden Instrumentationstypen zuordnen und den Varianten dieser Typen entsprechend ihren Platz zuweisen, je nachdem, ob mehr Wert auf klare melodische Zeichnung gelegt wird, oder ob als Hauptmerkmal eine koloristische Behandlung des Instrumentariums erkennbar ist. Tatsächlich ergeben sich aber gerade hierdurch mancherlei Verbindungslinien zwischen den einzelnen Komponisten, eben durch die Ver-

schiedenartigkeit der Einwirkungen, die sie erfuhren und mit denen sie sich aueinandersetzten, entweder aus der einen Richtung oder aus der anderen, oder auch aus beiden. 31)
In eine Zeit, in der die beiden Richtungen ihre immer deutlichere Ausprägung erfahren und allmählich ihrem Höhepunkt zustreben, in der deshalb der Streit um den Wert oder Unwert der beiden Richtungen keineswegs abklingt sondern eher schärfere Formen annimmt, in das ausgehende 19. Jahrhundert ist Max Reger (1873-1916) hineingeboren. Zieht man in Betracht, daß Max Regers erster Versuch auf dem Gebiete der Orchestermusik - die Ouvertüre in h-moll, die er als Fünfzehnjähriger schrieb - noch v o r der Jahrhundertwende geschah, so ist leicht einzusehen, daß er von den Einwirkungen der beiden besprochenen Richtungen nicht verschont bleiben konnte. Es wird somit der Ausbildungsgang Max Regers als Musiker zu betrachten sein, weiter werden die frühen Versuche Max Regers in der Orchestermusik und seine ersten Orchesterwerke Beachtung finden, und es wird von Interesse sein, an diesen wie auch an seinen späteren Werken festzustellen, wie und in welcher Weise die beiden Richtungen ihren Niederschlag in seinem Schaffen gefunden haben.

B. Voraussetzungen für Max Regers Orchesterschaffen.

Vorrede. Künstlerische und allgemeine Anlagen der Eltern Max Regers.

Im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen Richard Strauss und Hans Pfitzner hat Max Reger seine Jugend bis zum Beginn seines 18. Lebensjahres nicht in einem Musikzentrum sondern in einem abgelegenen Landstädtchen verbracht 1). Diese Tatsache ist Grund genug, den musikalischen Anregungen nachzugehen, die Max Reger in der Zeit des Heranwachsens aufgenommen hat. Denn neben den damals schon bald erkennbaren, für den Musikerberuf wichtigen Anlagen - gutes Gehör, hervorragende Auffassungsgabe 1a) - bilden der empfangene Musikunterricht und die zusätzlichen musikalischen Eindrücke die Grundlagen des nachfolgenden Musikstudiums und zugleich den Schlüssel zum Verständnis der ersten Kompositionsversuche.

Es wird berichtet, daß sowohl der Vater Max Regers als auch seine Mutter musikalisch gewesen sind 2). Für den Vater war dies eine wichtige Voraussetzung seines Lehrerberufes; das besondere Maß an Musikalität war der Grund für seine Berufung als Lehrkraft an die Präparandenschule in Weiden gewesen 3). Seine musikalische Begabung zeigte sich schon von Kind auf an 4), sie bestätigte sich während der Schulzeit 5) und dann durch das vorzügliche Abgangszeugnis nach der Ausbildungszeit am Eichstätter Lehrerseminar 6). Die gleichwertigen Fähigkeiten von Max Regers Vater in den obligatorischen Musikfächern - Gesang, Orgel, Violine, Klavier (Generalbaßspiel) - erwiesen sich in seiner Stellung als Volksschullehrer in Brand vor allem durch erfolgreiche Gesangsschulung 7) und beachtliches Orgelspiel 8). Aus der Präparandenschulzeit in Weiden 9) ist dann wesentlich mehr und Genaueres über seine vielfältigen Anlagen zu erfahren. Wieder wird sein pädagogisches Ge-

schick , nun besonders im Unterricht der Harmonielehre, gerühmt 10). Neben seiner Musikalität trat noch eine mathematische 11) und eine auf technische Dinge gerichtete Anlage hervor; diese letztere äußerte sich in einem ausgesprochenen Basteltrieb 12). Außer den genannten Instrumenten - Orgel, Violine, Klavier - spielte Max Regers Vater noch weitere Streich- und auch einige Blasinstrumente 13). Von den Tasteninstrumenten bevorzugte er das Harmonium; oft phantasierte er an diesem Instrument und übertrug Lieder und sonstige Stücke auf die besondere Spielmanier 14). Unter den Streichinstrumenten schätzte er vor allem den Kontrabaß; dieses Instrument spielte er in einem Weidener Liebhaberorchester 15). Bei den Blasinstrumenten zeigte er eine Vorliebe für die Klarinette, mehr noch für die Oboe 16). Es bleibt zu vermerken, daß der Vater Max Regers scharfen Verstand, ein vorzügliches Gedächtnis und das absolute Gehör besaß 17). Einige Eigenschaften des Vaters eigneten auch der Mutter Max Regers: Verstandesschärfe 18), ein gutes Gedächtnis, die mathematische Begabung 19). Daneben war sie zeitlebens literarisch interessiert 20); ihre guten musikalischen Anlagen 21) fanden ihren Niederschlag in dem von ihr erlernten 22) und bis in die Weidener Jahre betriebenen Klavierspiel 23).

1. Allgemeine Voraussetzungen (Gehör, Auffassungsgabe, Gedächtnis, Tonbewußtsein, Konzentration).

Max Regers Freund und Biograph Fritz Stein ist der Auffassung, daß alle bisher genannten Eigenschaften der Eltern Regers auf den Sohn übergegangen sind: Die Musikalität, die mathematische Veranlagung, die Verstandesschärfe 24), das gute Gedächtnis 25). Hinsichtlich der mathematischen Veranlagung in Verbindung mit dem Basteltrieb des Vaters bemerkt Stein 26), daß diese "in eine besondere Richtung gelenkt" wurden und er spielt damit auf Max Regers "eminent kombinatorisch-kontrapunktische Meisterschaft" an 27). Von den hier noch nicht genannten, aber ebenfalls auf den Sohn überkommenen Eigenschaften der Eltern hebt Stein noch besonders den rastlosen Tätigkeitsdrang, Beharrlichkeit, und die bis zur Pedanterie gesteigerte Gewissenhaftigkeit des Vaters 28) sowie die Phantasie und das sensible Gefühlsleben der Mutter 29) hervor.
Die wichtigste musikalische Anlage aber, die der Vater Max Regers seinem Sohne weitergab, war unzweifelhaft das gute bzw. absolute Gehör 30). Letzteres wurde schon früh entdeckt und vom Vater oft geprüft, etwa durch Anschlagen einzelner Tasten auf einem, vom Hörenden entfernt stehenden Klavier 31) oder durch entsprechende Kontrollen während vom Vater Regers in der Kirche von Weiden vorgenommenen Orgelreparaturen 32); stets konnte der junge Reger die Töne richtig benennen. Max Reger hat die Gabe des absoluten Gehörs später dann doch beklagt, wenn er auf einem verstimmten Instrument zu spielen oder bei Liedbegleitungen zu transponieren gezwungen war 33). Aber auch für Max Regers gutes relatives musikalisches Gehör gibt es Beweise aus seiner frühesten und dann während der Schulzeit ausgeübten musikalischen Betätigung. So hat der junge Max Reger, schon bald nach der ersten Unterweisung im Klavierspiel, ein sicheres Unterscheidungsvermögen für fehlerhaft oder richtig ausgeführtes Instrumentalspiel erkennen lassen 34); während der Mitwirkung im Schulorchester der Präparandenanstalt in Weiden war Reger bei vorkommendem fehler-

haften Spiel jederzeit in der Lage, sogleich das betreffende Instrument und seinen Spieler anzugeben 35). Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang der Brief, den der vierzehnjährige Reger am 8. 8. 1887 aus einem Ferienaufenthalt bei Verwandten in Königswiesen in der Nähe von Regensburg an seinen Lehrer Adalbert Lindner geschrieben hat. Dieser Brief offenbart neben der Tatsache eines hervorragenden Gehörs auch die Fähigkeit zu scharfen Urteilen 36): Reger gibt eine sinnfällige Beschreibung von der Güte eines Klaviers und eines Flügels in der Wohnung seiner Verwandten 36a) und eines Flügels in einer Regensburger Lehrerwohnung 36b); weiter schildert er den Eindruck einer im Regensburger Dom gehörten Kirchenmusik 36c) und er gibt, nach dem Gehör, Einzelheiten zum Mißverhältnis in der Stimmenverteilung des Chores, zum Typus der Orgel, und zur ungünstigen Akustik des Kirchenraumes; außerdem charakterisiert er kurz und treffend das Spiel einer auf einem Spaziergang gehörten Regimentsmusik 36d).

Auch die andere für den Musikerberuf so wichtige Anlage, nämlich eine gute Auffassungsgabe , wurde schon früh im Leben Max Regers festgestellt. So wird berichtet, daß er als Kind schon bei der Vorbereitung auf die Volksschule durch die Mutter 37) und dann während des Besuches der drei Schularten - Volks- und Realschule und Präparandenanstalt - außerordentlich leicht lernte 38). Das mühelose Begreifen und Auffassen erwies sich gleicherweise im Musikunterricht, ebenfalls von den ersten Anfängen an 39), über die Schul- und Privatstunden 40), bis zur Studienzeit in Sondershausen bzw. Wiesbaden, aus welcher der bekanntgewordene Ausspruch Hugo Riemanns, seines Lehrers, überliefert ist: "Dieser Reger begreift unheimlich schnell" 41). Im besonderen wird, schon aus der Zeit des Klavierstudiums in Weiden in den Jahren 1884 bis 1889 von dem "blitzschnellen Erfassen der verwickeltsten Notenzusammenhänge und ihrer Übertragung auf das Spiel der Hände" gesprochen 42).

In engem Zusammenhang mit der raschen Auffassungsgabe steht unzweifelhaft das mehrfach bezeugte gute Gedächtnis Max Regers 43). Schließlich sind noch sein ausgeprägter Tonsinn 44) und seine staunenswerte Konzentration bei der Niederschrift seiner Kompositionen anzuführen 45). Dies gilt schon für Regers 'Opus 1' 46), das fast ohne Zuhilfenahme eines Instrumentes 47), nahezu gänzlich in Anwesenheit des Lehrers Adalbert Lindner 48) oder eines Schulkameraden 49) niedergeschrieben wurde. Der außergewöhnliche Tonsinn und die bewundernswerte Konzentration befähigten Reger mit fortschreitenden Jahren, bei der Niederschrift seiner Kompositionen entweder mit Skizzen auszukommen, die wie eine Notenkurzschrift anmuten 50), oder auch ganz auf dieses Hilfsmittel zu verzichten 51).

Als bedeutsame Anhaltspunkte für die sich früh herausstellende und von den Eltern und Lehrern auch bald erkannte besondere Musikalität Regers 52) sind die beiden folgenden Begebenheiten erwähnenswert:

Im Jahre 1884 hörte der damals elfjährige Reger zum Abschluß der bei Weiden stattgefundenen Herbstmanöver einen Parademarsch, den er "Note für Note und mit den richtigen Harmonien" nachspielte 53).

Im Jahre darauf bekam der junge Reger in einer Klavierstunde bei seinem Lehrer Adalbert Lindner die Aufgabe, ohne Vorbereitung frei zu phantasieren, und er entledigte sich dieser Aufgabe, wie mitgeteilt

wird, in überraschend geschickter Weise 54). Die Fähigkeit für beides - später selbst harmonisch verwickelte Musik nach dem Gedächtnis auf dem Klavier wiederzugeben und auch über einzelne Melodien zu phantasieren - findet ihre Bestätigung in zwei Zeugnissen aus Regers Wiesbadener Jahren 1890-1898 55).

2. Max Regers Instrumentalspiel.

Neben der summarischen Aussage, daß Reger "fast alle Instrumente" spielen konte 56), findet Regers Instrumentalspiel bei seinen Biographen nur kurz Erwähnung - mit einer gewichtigen Ausnahme, nämlich seine Ausbildung am Klavier und sein Wirken als Solist, Liedbegleiter und Kammermusikspieler. Dies ist nicht zu sehr zu verwundern, wenn man sich vergegenwärtigt, daß Reger eben diese Tätigkeit bis zu seinem Tode ausgeübt hat. In weit geringerem Maße läßt sich die Betätigung bis in die letzten Lebensjahre aber noch für ein anderes Instrument nachweisen; gemeint ist die Orgel 57). Aber wie für dieses Instrument, so sind die Nachrichten für die übrigen Instrumente, die Reger nachweislich gespielt hat, nur spärlich. Die folgenden Darlegungen sind als ein Versuch anzusehen, den Grad aufzuzeigen, bis zu welchem Max Reger das Spiel der einzelnen Instrumente betrieben hat.

Den ersten Musikunterricht erhielt Max Reger im Elternhaus. Noch vor seinem fünften Geburtstag begann seine Mutter, ihn in den Anfangsgründen des Klavierspiels zu unterweisen 58); sie benutzte dabei die Klavierschule von Hohmann 59). Während des etwa 6 Jahre 60) dauernden Unterrichtes wurde zeitweilig der Vater zur Mithilfe hinzugezogen 61). Der eigentliche Beginn eines ernsthaften, methodisch betriebenen Klavierstudiums muß auf den Oktober 1884 62) angesetzt werden; zu diesem Zeitpunkt wurde, nach einem vorangegangenen Probespiel 62a), Adalbert Lindner, ein Berufskollege des Vaters, des jungen Reger nächster Klavierlehrer 63). Man ist wohl berechtigt, nun von einem Klavierstudium zu sprechen, da sich Lindner, nach seinem eigenen Bericht 64), während des 5 Jahre dauernden Unterrichts 64a), streng an den Bülow'schen Lehrgang hielt 65). Mochte der junge Reger auch mehr Interesse an Vortragsstudien als an Fragen der Fingertechnik zeigen 66), so bestand Lindner doch unnachsichtlich auf der Bewältigung der aufgegebenen technischen Übungen 67). Der Erfolg dieser Maßnahme zeigte sich einmal in den Fortschritten seines Schülers - dieser konnte während seiner Präparandenschulzeit in den jährlichen Schulkonzerten öffentlich herausgestellt werden 68) -, zum andern in der Tatsache, daß eben dadurch der Spieleifer in jeder Weise gesteigert wurde; es wird berichtet, daß selbst in den Schulferien das tägliche Fingertraining nicht aufgegeben wurde 69). In jenen Jahren tauchte übrigens zum ersten Male bei den Eltern und bei Lindner der Gedanke auf, Reger könnte für die Pianistenlaufbahn bestimmt sein 69a). Im Herbst 1889 fiel dann die Entscheidung für Max Regers Musikstudium 70), das im April 1890 am Konservatorium in Sondershausen begonnen wurde 71). Sein Lehrer im Klavierspiel war dort der bekannte Musikgelehrte Hugo Riemann 72); eine Aufnahmeprüfung erfolgte nur pro forma und auch nur für das Fach Klavier 73), da Riemann durch Lindner von dem Ausbildungsgang Regers genau unterrichtet worden war 74).

Schon im gleichen Jahre (1890) folgte Reger seinem Lehrer an das Konservatorium in Wiesbaden 75), um dort seine Studien fortzusetzen. Wie in Sondershausen, so widmete sich Reger auch hier eifrig dem Klavierspiel 76); es nimmt daher nicht wunder zu erfahren, daß Klavier eines seiner Lieblingsfächer war 77). Der Erfolg seiner Studien war so offenbar, daß Reger häufig zur Mitwirkung in den Prüfungskonzerten des Konservatoriums herangezogen wurde 78) und als Begleiter sehr geschätzt war, da er als sicherer Spieler galt 79). Diese Entwicklung ließ auch in seinem Lehrer Riemann die Meinung aufkommen, sein begabter Schüler sei für die Pianistenlaufbahn bestimmt 80). Nach Abschluß seiner pianistischen Ausbildung 81) wurde Reger in den Lehrkörper des Konservatoriums aufgenommen 82). Neben den Dienststunden am Konservatorium gab Reger auch Privatunterricht 83); sein Spiel wurde in privaten Kreisen 84) wie auch in der Öffentlichkeit in und außerhalb von Wiesbaden 84a) beachtet. Wie schon in Sondershausen 85), so hatte er auch nun mehrfach Gelegenheit, sich privat 86) und ebenso öffentlich 87) als Liedbegleiter zu betätigen; in auswärtigen Konzerten trat er, seit 1893 bis in den Konzertwinter 1897/98 hinein, oft als Kammermusikspieler am Klavier auf 87a). Selbst aus dem Militärdienstjahr 1896/97 88) wird von solistischem Klavierspiel Regers berichtet 89); auch behielt er während dieser Zeit einige Privatstunden bei 90). Nach der Rückkehr ins Elternhaus 91), die durch eine Erkrankung Regers notwendig geworden war 92), fiel vor allem der Zwang des Unterrichtenmüssens fort 92a), und Reger konnte sich nach seiner Genesung , innerhalb eines streng geregelten Tagesablaufes 93), ganz seinem Schaffen widmen. An dieser Tageseinteilung hat Reger während seines dreijährigen Aufenthaltes in seiner Heimatstadt mit geringen Ausnahmen - bedingt durch Ausflüge 94) und Reisen 95) - festgehalten. Nur ein Teil des Vormittags war in diesen Jahren dem täglichen Klavierspiel eingeräumt 96), aber ein systematisches Studium fand infolge beträchtlicher Zunahme des eigenen Schaffens 96a) nun nicht mehr statt 97). Die steigende Produktion an Werken für Tasteninstrumente - allein etwa 35 Werke für Klavier, Orgel, Kammermusik mit Klavier und an Liederzyklen in den drei Weidener Jahren - mochten indessen Reger veranlaßt haben, sich doch mehr mit spieltechnischen Problemen auseinanderzusetzen 98), eben im Hinblick auch auf die Wiedergabe in der Öffentlichkeit durch ihn selbst 99). Beides, das eigene Schaffen und die Beschäftigung mit spieltechnischen Problemen , wurde wesentlich gefördert durch den Erwerb eines eigenen Flügels im Februar des Jahres 1900 100). Die Frucht solch eingehender Beschäftigung wiederum war, abgesehen von der Zahl der eben erwähnten Werke, eine Reihe von Spezialstudien 101). Mit der Übersiedlung nach München 102) trat Reger nun als Schaffender und praktisch Ausübender vollends ins Licht der Öffentlichkeit. Wie in seiner Wiesbadener Zeit betätigte er sich eifrig zunächst als Liedbegleiter und Kammermusikspieler am Klavier, aber auch solistisch 103) - in München nun aber vor allem zur Schaffung einer Lebensgrundlage 104), daneben aber wohl ebenso sehr als Interpret der eigenen Werke, um diese weithin bekannt zu machen 105); in letzterem Sinne hatte er sich ja schon seit den Wiesbadener Jahren bemüht 106). Auch die Unterrichtstätigkeit als Privatmusiklehrer wurde wieder aufgenommen 107). In dem Bestreben, jede nur mögliche Gelegenheit wahrzunehmen, um

mit eigener Darstellung für sein Werk zu werben, begann Reger mit dem Konzertwinter 1903/04 108), mehr noch vom folgenden ab(1904/05) 109), in Konzerten auch außerhalb Münchens zu spielen. Dabei steigerte er die Zahl der Konzerte von Jahr zu Jahr, bis zu seinem Tode 109a). Diese anstrengende Reisetätigkeit fand eine Unterbrechung lediglich in den Jahren 1907/08 110)und in den ersten Kriegsmonaten des Jahres 1914 111). Schon mit dem Jahre 1905 führten Reger solche Reisen auch ins Ausland 112), im Dezember 1906 selbst bis nach Russland hinein 113), im Frühjahr 1909 nach England 114), und seine letzte größere Reise vor seinem Tode hatte, in der 2. Hälfte des Monates März 1916, zum wiederholten Male Holland zum Ziel 115).
Die scharfen Kritiken, denen das Schaffen Regers in Leipzig während seines dortigen Aufenthaltes ausgesetzt war 116), schränkten seine Konzerttätigkeit zwar nicht ein - er galt geradezu als "Hauspianist" des Gewandhauses 117) - aber seine großen Erfolge lagen eben doch außerhalb seines damaligen Wohnortes 118).
In der Meininger Zeit kamen zu den eigentlichen Pflichten seines Amtes 119) die Reisen mit der Meininger Hofkapelle 120), seine zeitweilige Mitwirkung auch als Pianist innerhalb dieser Konzerte 121) und bei Kammermusikveranstaltungen in Verbindung mit diesen Konzerten 122) unter Beteiligung von Mitgliedern der Hofkapelle, zusätzlich noch Kammermusiken mit einem von ihm selbst gegründeten Klaviertrio 123), sowie die auch während dieser Jahre nicht abreißenden eigenen Konzertverpflichtungen 123a). Noch vor dem Dienstantritt in Meiningen führte Reger eine größere Konzertreise zusammen mit seinem Freunde Philipp Wolfrum hauptsächlich mit der Darbietung zweiklavieriger Werke durch 124). Bereits seit den Leipziger Jahren war Reger immer wieder zur Mitwirkung bei Musikfesten eingeladen worden 124a); teils auf diesen teils bei anderen Gelegenheiten brachte er eigene Kammermusikwerke zur Uraufführung 125). Zwar verringerte der aus gesundheitlichen Gründen 126) erfolgte Rücktritt Regers von seinem Amt als Meininger Hofkapellmeister 127) die übermäßig angewachsene Arbeitslast; die Zahl der eigenen Konzertverpflichtungen nahm indessen nur bedingt ab 128). Es bleibt zu vermerken, daß Reger zu Beginn des zweiten Kriegswinters neben seinen eigenen Konzerten noch die Leitung der Akademischen Konzerte in Jena übernahm; oft wirkte er bei Veranstaltungen in diesem Rahmen als Spieler am Klavier mit 129).
Rückblickend läßt sich sagen, daß Reger in seinem pianistischen Ausbildungsgang durch den Unterricht bei Lindner eine gute technische Grundlage erhalten hatte; die als Vorspielstück zum Abschluß dieser Lehrzeit von Reger selbst gewählte Komposition von Liszt beweist dies zur Genüge 130). Die Beschäftigung mit Beethovens Klaviersonaten stand indessen im Mittelpunkt jener 5 Lehrjahre 131). In Sondershausen kam dann ein vermehrtes Studium von Werken Bachs und der Romantiker hinzu 132), während in Wiesbaden die eigentliche Konzertliteratur bis zu Brahms'Klavierkonzert B-Dur studiert wurde 133).
Es war erwähnt worden, daß seit dem Weggang aus Wiesbaden ein systematisches Üben auf dem Klavier wegen der Zunahme des eigenen Schaffens in den Weidener Jahren unterblieben war schon vorher hatte es eine Unterbrechung durch das Militärjahr 1896/97 gegeben 134). Von den Münchener Jahren ab machten, neben dem stets reichhaltigen eigenen Schaffen und der Übernahme zahlreicher Bearbeitungen, die private Unterrichtstätigkeit, die Lehrämter, und vor allem die wachsende Zahl an Konzertverpflichtungen ein planmäßiges Üben weiterhin un-

-möglich. So sind die Tatsachen leicht erklärlich, daß Regers Spiel seitdem nach der technischen Seite hin abnahm 135), daß sein Spiel nicht immer korrekt war 136), und daß sich, abgesehen von einer bestimmtem Auswahl eigener Werke, sein Spiel in der Öffentlichkeit nur auf wenige Werke der Konzertliteratur und der Kammermusik mit Klavier beschränkte 137).
Aber gerade der Vortrag dieser wenigen Werke und die Interpretation seiner eigenen Kompositionen waren nicht nur von großer sondern auch eigentümlicher Wirkung auf die Zuhörer 138). Regers Biographen weisen in diesem Zusammenhange besonders auf seine differenzierte Anschlagskunst hin, wie ihm dadurch vielfältige Schattierungsmöglichkeiten zu Gebote standen und wie, als Extreme, sein Fortissimo und sein Pianissimo von gleich bezwingendem Ausdruck waren 139). Ein Grund für die besondere Wirkung von Regers Klavierspiel mag darin liegen, daß er die Werke, seien es eigene oder solche anderer Komponisten gewesen, nicht 'objektiv', mit Distanz, sondern stets mit beträchtlicher innerer Anteilnahme, gewissermaßen in eigener, 'subjektiver' Anschauung wiedergab 140). Ein anderer Grund liegt, wie ebenfalls mehrfach bezeugt wird, in dem überaus plastischen Spiel, das, vor allem bei polyphon angelegten Werken, jede einzelne Stimme deutlich werden ließ 141). Dies alles, der wandlungsfähige Anschlag und die klare, durchsichtige Darstellung, verbunden mit großer Intensität des Ausdrucks 142), kam natürlich insbesondere der Wiedergabe von Regers eigenen Kompositionen zugute, wie selbst der schärfste Kritiker Regers in München zugeben mußte 143).
Es ist noch zum Ausbildungsgang hinzuzufügen, daß Reger von Anfang an Gelegenheit zum Vierhändigspiel hatte, also bereits während der ersten Unterweisung durch seine Mutter 144), dann in der Lehrzeit bei Lindner 145), in Sondershausen im Hause seines Lehrers Riemann 146), und wieder bei Lindner in den Weidener Jahren 1898-1901 146a). Vom Spiel an zwei Klavieren wird schon aus der Wiesbadener Zeit berichtet 147); später gehörten einige Bachwerke und besonders seine beiden eigenen zweiklavierigen Variationswerke 148) zu denjenigen Stücken, die er von 1904 ab immer wieder bis kurze Zeit vor seinem Tode in der Öffentlichkeit zu Gehör brachte 149).
Karl Hasse meint 150), daß Reger kein ausgesprochenes Talent zum Improvisieren besessen und eine derartige Spielweise nur zum Karikieren gewisser musikalischer Stileigentümlichkeiten benutzt habe. Ein Beispiel hierfür ist allerdings schon in Regers Lehrzeit bei Lindner nachzuweisen 151); für den positiven Fall, nämlich die musikalische Charakterisierung gerade anwesender Personen, gibt es Berichte aus der Wiesbadener und aus der Leipziger Zeit 152). Für das freie Phantasieren am Klavier waren bereits Beispiele aus den frühen Weidener und aus den Wiesbadener Jahren gegeben worden 153); weitere Gelegenheiten lassen sich für den Zeitraum bis 1901 153a) und vereinzelt auch für spätere Jahre nennen 154).
Das zweite Instrument, auf dem Reger bis in seine letzte Lebenszeit hinein zu hören war, ist, wie gesagt, die Orgel gewesen. Zwar schätzt Hermann Unger 155) Regers Orgelspiel nicht sehr hoch ein, und er mag damit insoweit Recht haben, als Reger niemals mit dem Anspruch eines Konzertorganisten aufgetreten ist 155a); auch hat er nach seinen frühen Weidener Jahren, von geringfügigen Ausnahmen abgesehen, keinerlei Kirchendienst an der Orgel verrichtet 156).

Übereinstimment berichten Regers Biographen von seinen frühen Beziehungen zur Orgel und zum Orgelspiel 157). Der Beginn einer eingehenden Beschäftigung des jungen Reger mit dem Instrument selbst ist auf das Jahr 1885 anzusetzen. Im Sommer dieses Jahres wurde die alte Orgel der Präparandenanstalt in Weiden ausgebaut, um einem neuen Instrument Platz zu machen. Der Vater Regers erhielt damals die Erlaubnis, sich aus den Resten der alten Orgel ein Hausinstrument zusammenzubauen. Hierbei ging ihm sein Sohn eifrig zur Hand 158). Waren also die Kenntnisse, die dieser zunächst - und gelegentlich auch schon vorher 159) - erwarb, bautechnischer Natur, so setzte gleich nach der Fertigstellung des Hausinstrumentes die Unterweisung im Orgelspiel durch den Vater ein 160). Wie im Klavierunterricht bei Lindner, so waren auch hier die Fortschritte so offenkundig, daß der junge Reger bereits bei seinem Eintritt in die Präparandenschule 161) das Orgelpensum des dreijährigen Kursus dieser Anstalt beherrschte 162). Er hatte nun auch Gelegenheit, auf der neuen Orgel der Präparandenschule zu spielen 163), mehr noch zog es ihn aber zu der Kirchenorgel, an der sein Klavierlehrer Lindner als Organist tätig war 164). Schon bald, seit dem Herbst des Jahres 1886, konnte sich Lindner bei seinem Kirchendienst von dem jungen Reger an der Orgel vertreten lassen 165), nachdem dieser gelegentlich schon vorher einmal eine Messe inErbendorf, der Heimat seiner Mutter, begleitet hatte 166). Die Möglichkeit des Orgelspieles in den katholischen Gottesdiensten der Simultankirche in Weiden nahm Reger etwa bis Ende des Jahres 1889 wahr 167). Mit zunehmender Fertigkeit im Manual- und Pedalspiel hatte er, wohl unter Anleitung Lindners, einige Werke der Orgelliteratur studiert; es waren dies Schumanns Bach-Fugen und Stücke von J. S. Bach, F. Mendelssohn Bartholdy und Franz Liszt 168). So konnte er, im Klavierspiel und auf der Orgel gleicherweise wohl vorbereitet, sein Studium in Sondershausen 169) beginnen. Hier war, wie im Fach Klavier, Hugo Riemann sein Orgellehrer 169a), der Reger besonders mit den größeren Bach'schen Werken bekannt machte. Zum Spielen stand Reger eine kleine Übungsorgel im Konservatorium zur Verfügung 170); wegen der Kürze des Aufenthaltes in Sondershausen 171) und auch wegen der Inanspruchnahme durch die übrigen Studienfächer 172)wird es Reger gar nicht möglich gewesen sein, an eine Kirchenorgel heranzukommen - es ist jedenfalls keinerlei Anhaltspunkt für eine solche Möglichkeit vorhanden. Wenn nun auch der Orgelunterricht in Wiesbaden 173) bei Riemann 173a) fortgesetzt wurde, so trat jedoch die Beschäftigung mit der Orgel sehr zurück. Dies lag einmal daran, daß es für das Üben nur ein Pedalklavier im Konservatorium gab 174); zum anderen verlagerte sich das Gewicht von Regers Studien in Wiesbaden fast ganz auf die Seite des Klaviers 175). Hinzu kamen seine häufige pianistische Betätigung 176) und das eigene kompositorische Schaffen 177). Auch aus den Wiesbadener Jahren liegt kein Bericht über ein Spiel Regers auf einer Kirchenorgel vor.

Bei seiner Rückkehr nach Weiden 178) fand Reger dort bezüglich der Orgeln veränderte Verhältnisse vor: Die Kirchenorgel der ehemaligen Simultankirche war im Umbau 179), die neue katholische Kirche hatte zunächst nur ein kleines Instrument bekommen. So war nun also die Orgel aus Regers Lehrzeit nicht spielbar - die kleine Orgel der neuen katholischen Kirche hat ihn aber offensichtlich nicht sonderlich interes-

siert; Lindner berichtet, daß Reger nur selten auf ihr gespielt habe 180). So ist darüber hinaus nur von einem Ferienaufenthalt in Erbendorf zu erfahren, bei dem Reger dort für einige Tage im Gottesdienst die Orgel speilte und außerdem auch ein eigenes Orgelwerk ausprobierte, an welchem er in jener Zeit schrieb 181). Eine andere Mitteilung erzählt von Regers Orgelspiel in einer Kapelle nahe bei Weiden 182).
Für die Folgezeit-die Münchener, Leipziger, Meininger Jahre- trifft die Bemerkung der meisten Biographen Regers noch mehr zu, daß es nun nur noch zu gelegentlichem Orgelspiel meist improvisatorischem Charakters kam 183). Aus der Münchener Zeit, aus dem Jahre 1902, berichtet Reger in einem Brief an seinen damaligen Verleger, daß er ein paar Wochen lang im Gottesdienst einer Kirche Münchens Orgel gespielt habe, einzig aus dem Wunsch heraus, eben wieder auf der Orgel musizieren zu können 184). Er hat hier also tatsächlich versucht, von neuem eine praktische Beziehung zur Orgel herzustellen. Im Frühjahr 1903 war Reger von Lindner nach Weiden eingeladen worden 185), um dort zwei Orgeln zu erproben, diejenige der protestantischen Kirche, die bei Regers vergangenem Weidener Aufenthalt im Umbau begriffen gewesen, und diejenige der katholischen Kirche, die inzwischen gegen ein größeres Instrument ausgewechselt worden war 186). Auf beiden Orgeln improvisierte Reger ausgiebig, in der katholischen Kirche bat Lindner ihn, Stücke aus seinem Op. 59(12 Stücke f. Orgel)und schließlich noch sein Op. 46(Fantasie und Fuge über Bach)zu spielen 187). Im Herbst desselben Jahres(1903)spielte und begleitete Reger bei der kirchlichen Trauung der Pflegeschwester seiner Frau in Berchtesgaden 188).
Nur etwas über ein Jahr lang bekleidete Reger das Amt eines Lehrers für Orgel an der Akademie der Tonkunst in München 189), während er in Leipzig in der Stellung des Universitätsmusikdirektors - von ihm ebenfalls nur für eine ähnlich kurze Zeitspanne beibehalten 190) - nur mit Aufgaben der Chorleitung betraut worden war; der Dienst an der Orgel war, infolge Regers katholischer Konfession, bei der Berufung nach Leipzig ausgeklammert worden 191). So blieb allerdings Regers Orgelspiel auf wenige Gelegenheiten beschränkt , etwa, wenn er in Urlaubstagen zu Orgelimprovisationen oder Liedbegleitungen gebeten wurde oder selbst die Lust verspürte, diese oder jene Orgel auszuprobieren 192). Häufigeren Anlaß zu Regers Betätigung an der Orgel bot erst wieder das erste Kriegsjahr 1914/15. Zuvor ist noch das Gedächtniskonzert 193) für den verstorbenen Herzog Georg II, von Sachsen-Meiningen 194) zu erwähnen. Für ein anderes, noch f. über liegendes Kirchenkonzert, das Choralvorspiele von Bach enthielt, hatte sich Reger, wie berichtet wird, gewissenhaft vorbereitet 195). Den Wohltätigkeitsveranstaltungen, die mit dem Sommer des Jahres 1914 einsetzten, stellte sich Reger mit Orgelvorträgen bereitwilligst zur Verfügung 195). Sein wohl letztes Orgelkonzert gab Reger in Meningen im Januar des Jahres 1916 197).
Mehr noch als für Regers Klavierspiel läßt sich für sein Orgelspiel sagen, daß er für das öffentliche Auftreten eine nur sehr begrenzte Anzahl von Werken tatsächlich beherrschte. Infolge fehlender Möglichkeiten zum Üben und überhaupt zu regelmäßigem Spiel, war Reger eben darum mehr und mehr auf Improvisationen angewiesen; so zog er es vor, für das erwähnte Konzert in Meningen(Januar 1916) über einen bereits von ihm bearbeiteten Choral ein neues Stück zu improvi-

sieren, als das frühere Werk oder ein anderes neu einzuüben 198). Auch enthält deshalb das gleichfalls erwähnte Gedächtniskonzert keine Werke von Reger für Orgel allein, sondern solche von J. S. Bach 199); den Abschluß dieses Konzertes bildete ein von Reger ausgeführtes freies Orgelnachspiel. Wie schon zu Beginn dieses Abschnittes angedeutet, hat Reger nie einen Hehl aus seinen mangelnden Fähigkeiten an der Orgel gemacht 200), vor allem nicht hinsichtlich seiner eigenen großen Orgelwerke 201). Hier ist denn auch die direkte Parallele zum Klavierspiel gegeben, bei dem Reger sich gleicherweise geweigert hat, seine großen Werke öffentlich selbst wiederzugeben 202). Das Verhältnis Regers zum Harmonium braucht nur kurz gestreift zu werden. Bei dem Bericht über die musikalischen Fähigkeiten von Regers Vater war gesagt worden, daß dieser dem Harmoniumspiel sehr zugetan war 203). Daraus schließen einige Biographen Regers 204), daß sich auch der Sohn frühzeitig auf diesem Instrument betätigt habe. Diese Folgerung mag zwar berechtigt scheinen, doch äußert Lindner in seinen Erinnerungen nichts zu diesem Punkte. Rein zufällig muß deshalb die Nachricht vermerkt werden, daß sich Reger in seinem Urlaub im Jahre 1913 mehrmals bei Bekannten auf dem Harmonium hören ließ 205); dies geschah sicher auf besonderen Wunsch, und vielleicht, auch weil kein anderes Instrument zur Verfügung stand, nahm Reger mit dem Harmonium vorlieb. Es ist außerdem nicht bekannt, daß Reger in seinen verschiedenen Wohnungen ein Harmonium stehen hatte, wohl aber stets einen, und zuletzt in Jena zwei 206) Flügel. Selbst in seinen Urlaubsorten sah Reger darauf, daß er nach Möglichkeit ein Klavier in sein Zimmer bekam 207); auch in Verbindung hiermit und mit seinen häufigen Reisen ist, abgesehen von der eben berichteten Ausnahme, nicht von Harmoniumspiel die Rede.

Hermann Unger 208) bezeichnet Reger als einen "hervorragenden Kenner der Streich-und Blasinstrumente", und er stellt diese Behauptung für den Zeitpunkt der Entstehung von Regers Sinfonietta op. 90 (1905) auf. An anderer Stelle 209) meint Unger im Zusammenhang mit Regers kammermusikalischem Schaffen, daß dieser "die Technik der Violine, der Bratsche, des Cellos durchaus beherrschte". Dem steht scheinbar die Aussage Hermann Meinhard Poppens 210) entgegen, daß Reger "auch Streichinstrumente spielte, aber 'seine' Instrumente seien "es nicht gewesen". Vom Gesichtspunkt der praktischen Betätigung aus gesehen, ist die Unterweisung auf den drei eben genannten Instrumenten durch den Vater früh erfolgt 211), aber ebenso bald, spätestens in den Wiesbadener Jahren, ist das erlernte Spiel von Reger wieder aufgegeben worden. Im einzelnen kann angenommen werden, daß der Unterricht in der angegebenen Reihenfolge stattgefunden hat, also im Violinspiel zuerst. Lindner 212) hält es für möglich, daß diese Unterweisung bereits im Jahre 1879 begann; als sicher gilt wohl, daß sie vor dem Orgelunterricht eingesetzt hat 213). Jedenfalls müssen die Fortschritte zufriedenstellend gewesen sein, sonst hätte der Vater Regers nicht in seinen Unterrichtsstunden bei anderen Schülern gelegentlich seinen Sohn als Muster hinstellen und als Demonstrationsobjekt für die Bewältigung technisch schwieriger Stellen benutzen können 214). Außergewöhnlich waren indessen diese Fortschritte wiederum wohl nicht gewesen, denn es wird berichtet 215), daß Reger bei Abschluß der Präparandenschulzeit in seinen privaten Studien bis zu den Etüden von

R. Kreutzer vorgedrungen war. Von dem Spiel klassischer Violinliteratur ist nichts überliefert. Es heißt 216), daß Reger nach 1889 nicht mehr Violine gespielt habe; nur ein, allerdings unwesentliches, Gegenbeispiel wird aus den Wiesbadener Jahren mitgeteilt 217).
Wohl gleichzeitig, oder aber nur wenig später, wurde der junge Reger, ebenfalls von seinem Vater, auch im Violaspiel unterwiesen 218). Aber hier sind die Nachrichten über Ausbildungsgang und Fortschritte in den Fähigkeiten äußerst spärlich. Es ist aus den Weidener Jahren nichts darüber zu erfahren, bei welchen Gelegenheiten Reger sich auch einmal auf der Viola betätigt haben könnte. Nur wieder aus der Wiesbadener Zeit wird mitgeteilt, daß Reger aushilfsweise Viola im dortigen Konservatoriumsorchester gespielt hat 219).
Den ersten Unterricht im Violoncellospiel, in dichter Folge nach den Unterweisungen auf den beiden anderen Instrumenten, erhielt der junge Reger desgleichen von seinem Vater 220). Bei diesem Instrument ist verbürgt, daß Reger es während des Besuches der Präparandenschule in Weiden im Orchester dieser Anstalt spielte 220a). Nur ein Biograph Regers gibt an 221), daß Reger seine Studien auf diesem Instrument in Wiesbaden fortgesetzt habe.
Es scheint somit festzustehen, daß sich Reger spätestens seit 1895 praktisch nicht mehr mit den drei erlernten Streichinstrumenten befaßt hat 222).
Von den Blasinstrumenten ist es nachweislich nur die Trompete, die Reger gespielt hat. Er erlernte dieses Instrument auf Wunsch seines Vaters, und, dem entsprechenden Bericht zufolge 223), fiel dieses Zwischenspiel in die Zeit von Regers Präparandenschuljahren.
Es sei abschließend festgestellt, daß Reger mit Sicherheit das Klavier-, Orgel-, Violin-, Viola-, Violoncello-, und Trompete-Spiel erlernt hat; aber nur am Klavier und an der Orgel hat er sich bis in seine letzte Lebenszeit praktisch betätigt. Das Spiel auf den Streichinstrumenten hat er spätestens im Jahre 1895 eingestellt, mit der Trompete hat er sich wohl nur in seinen letzten Schuljahren, bis 1889, befaßt. Es darf weiter gesagt werden, daß es Reger auf keinem der genannten Instrumente zu virtuoser Leistung gebracht hat, wenn ihm auch zum Zeitpunkt des Abschlusses seiner pianistischen Ausbildung 224) die Konzertreife für dieses Instrument (Klavier) nicht abzusprechen war. Nochmals sei betont, daß Reger selbst sich nie für einen Virtuosen gehalten hat, auch nicht im Klavierspiel. Es war ebenfalls verschiedentlich darauf hingewiesen worden, daß die vielleicht beabsichtigte Steigerung der Leistung - auf welchem Instrument auch immer - durch Gewichtsverlagerung auf ein anderes Interessengebiet innerhalb der Musik verhindert wurde - zeitweilig auch durch äußere Umstände, wie etwa eigene Lehrtätigkeit - entscheidend aber wohl durch die beträchtliche Zunahme des eigenen kompositorischen Schaffens, besonders seit der Rückkehr nach Weiden im Jahre 1898. Eine gewisse Ausnahme bildet lediglich Regers Klavierspiel. Von dem ebengenannten Jahr (1898) ab hat sich Reger bemüht, einen ganz bestimmten Grad pianistischer Technik beizubehalten - einen solchen nämlich, der es ihm ermöglichte, sich für einen Großteil seiner Werke in der Öffentlichkeit selbst einzusetzen, daneben aber auch als Liedbegleiter und Kammermusikspieler für Werke anderer Komponisten immer zur Verfügung zu stehen. Die Grenzen seiner technischen Leistungsfähigkeit waren ihm, wie aufgezeigt wurde, stets be-

wußt.

3. Aneignung theoretischer Kenntnisse im musikalischen Ausbildungsgang Max Regers:
Unterweisung, Selbstunterricht, Studium.
Vorrede: Allgemeine Anwendungen erworbener Fertigkeiten im Instrumentalspiel.

Wenn im vorigen Abschnitt festgestellt wurde, daß Reger - abgesehen von Klavier und Orgel 225) - nur einige Orchesterinstrumente gespielt und sich jeweils nur wenige Jahre praktisch mit ihnen befaßt hat, so können diese Tatsachen nicht allein für die weiter oben zitierte Meinung angeführt werden, Reger sei "ein hervorragender Kenner der Streich- und Blasinstrumente" gewesen 226). Es kann gewiß eingeräumt werden, daß Reger auf Grund der erlernten Fähigkeiten im Spiel der Streichinstrumente durchaus in der Lage war, in seinen Kammermusik- und Orchesterwerken die gewünschten Stricharten und besonderen Spielanweisungen für diese Instrumente richtig anzugeben 227). Auf eine nähere Beziehung zur Violine lassen schon die verhältnismäßig früh komponierten Solosonaten für dieses Instrument schließen 228). Auch in späteren Jahren hat Reger die Gattung der Solosonaten bzw. -suiten mit gewichtigen Werken bedacht, dann ebenfalls für Viola und auch für Violoncello 229). Seinen Äußerungen zufolge hat ihn dabei immer wieder der begrenzte Raum der technischen Möglichkeiten zu diesen Kompositionen angeregt 230), im Sinne der Erzielung einer verdichteten musikalischen Aussage. In die gleiche Richtung mag der überlieferte Wunsch Regers zielen, weniger Pianist als vielmehr Geiger zu sein 231). Sicherlich aus seiner Kenntnis des Violoncellospiels heraus 232) hat Reger sich bemüht, auch in seinen Violoncellosonaten mit Klavierbegleitung nach der technischen Seite hin stets dem Instrument gemäß zu schreiben 233). Aber für die Kenntnis der übrigen Orchesterinstrumente aus der Praxis heraus haben sich - mit Ausnahme der Trompete 234) - keinerlei Anhaltspunkte ergeben. Zwar ist bei der Aufzeichnung des musikalischen Bildungsganges von Regers Vater bemerkt worden, daß dieser eine große Anzahl von Instrumenten spielen konnte 235), aber es ist nicht bekannt, ob der Sohn in diesem Zusammenhange bewußt Berührung mit anderen Instrumenten gehabt hat, als mit den bisher erwähnten. Die Proben des Liebhaberorchesters, in welchem sein Vater Kontrabaß spielte 236), hat er nicht besucht 237). Zweimal ist von der Tatsache berichtet worden, daß der junge Reger in den Jahren 1886-1889 im Schulorchester der Präparandenanstalt in Weiden mitgespielt hat, nämlich auf dem Violoncello. Aber während der zweite Bericht Zeugnis von seinem Eifer bei der Mitwirkung in diesem Instrumentalkörper gibt 238), ist der erste ein Nachweis seines guten musikalischen Gehörs 239). Beide Nachrichten sind daher nur stark eingeschränkt für Regers Kenntnis der Orchesterinstrumente verwertbar.
Es bleibt demnach noch die Möglichkeit theoretischer Unterrichtung zu untersuchen. Die zu diesem Bereiche gehörenden Gebiete der Harmonielehre und des Kontrapunktes sollen in diesem Rahmen nur gestreift werden 239a). Den ersten musiktheoretischen Unterricht erhielt Max Reger von seinem Vater. Dieser unterwies ihn - etwa gleichzeitig mit dem häuslichen Orgellehrgang 240) - in den Anfangsgründen der

Harmonielehre nach dem damals in den Lehrerbildungsanstalten gebräuchlichen Lehrbuch von Winkler 241). Gleich wie im Orgelspiel 242) so waren die Fortschritte des jungen Reger im Gebiet der Harmonielehre derartig, daß er zum Zeitpunkt seines Eintritts in die Präparandenschule in Weiden 242a) das Pensum des dreijährigen Kurses dieser Anstalt auch für das Fach Harmonielehre bereits beherrschte 243). Sein Lerneifer 243a) ließ ihn jedoch dabei nicht stehenbleiben; heimlich versuchte er etwas über den Kontrapunkt zu erfahren, indem er sich das Wesentliche hierüber aus den entsprechenden Lehrbüchern in der Bibliothek seines Vaters herauszog. Eines Tages überraschte er dann Eltern und Lehrer mit einem Ausspruch, der erkennen ließ, daß ihm auch dieses Gebiet keine besonderen Schwierigkeiten zu bereiten schien - seiner Meinung nach glaubte er nämlich keinerlei Unterschied zwischen der Harmonielehre und dem Kontrapunkt feststellen zu können 244). Durch einen Brief Adalbert Lindners, den dieser am 8. 11. 1888 245) an Regers späteren Lehrer Hugo Riemann schrieb, wurde die erste Verbindung zu dem damals noch in Hamburg lebenden Musikgelehrten hergestellt. Lindner gab in diesem Schreiben einen Bericht über den musikalischen Entwicklungsgang seines Schülers, und er stellte, unter Beifügung einer abgeschlossenen Komposition 245a), die Frage nach der Eignung für den Musikerberuf. Riemanns Antwort vom 26. 11. 1888 246) enthielt das erwartete Gutachten; seiner Beurteilung der übersandten Komposition - auf die noch zurückzukommen sein wird - und der im allgemeinen positiv gehaltenen Stellungnahme zu der vorgebrachten Frage gab er neben einigen Ratschlägen auch zwei musiktheoretische Werke 246a) mit auf den Weg. Es handelt sich bei letzteren um sein Lehrbuch des Kontrapunkts 247) und um den vierten Band der Kompositionslehre von A. B. Marx 248). Von besonderer Wichtigkeit ist in diesem Rahmen der an zweiter Stelle genannte Titel; der Inhalt dieses Bandes soll deshalb in einem kurzen Überblick wiedergegeben werden. Das behandelte Stoffgebiet ist in drei Bücher aufgeteilt; im ersten beschäftigt sich Marx mit der Harmoniemusik, im zweiten mit dem Orchester- , im dritten mit dem Ensemblesatz. Im ersten Buch wird die Orgelkomposition, verbunden mit einer Abhandlung über den Bau des Instrumentes, vorangestellt - deswegen, weil bei der Orgel die "Töne vorzugsweis auf den in einer Luftsäule im Innern einer Pfeife durch Anblasen erregten Schwingungen beruhn" 248a) und sich damit Berührungspunkte mit den Blasinstrumenten ergeben. Nachfolgend werden erst die Blechblas- und dann die Holzblasinstrumente durchgenommen. Jedes Instrument wird in seinem Bau und in seiner Spieltechnik beschrieben; besondere Spielmanieren sowie die Möglichkeiten des Zusammenwirkens von Instrumenten gleicher wie verschiedener Art werden durch zahlreiche Notenbeispiele erläutert. Das Buch schließt ab mit der Behandlung der Schlaginstrumente. Das zweite Buch, das den Orchestersatz zum Vorwurf hat, nimmt sich zuerst der Streichinstrumente an und kommt dann, nach Hinzunahme einzelner und schließlich aller Bläser zur Betrachtung des vollen Orchesters. Wieder wird jedes einzelne Instrument - hier nun also die Streichinstrumente - nach Bau und Spieltechnik beschrieben; die Möglichkeiten des Zusammenwirkens der Streichinstrumente untereinander und im Verein mit einzelnen und mehreren Bläsern werden anhand mannigfacher Notenbeispiele aufgezeigt. Mehr noch als am Schluß des ersten Buches

geht Marx hier nun auf die dem Orchester gemäßen Formen ein, indem er auf die engen Zusammenhänge zwischen Form und Besetzung hinweist. Im dritten Buch endlich kommen die Ensemblesätze zur Sprache. Marx versteht hierunter einmal die vielfältigen Zusammensetzungen, die im Gebiete der Kammermusik möglich sind, weiterhin die Konzertsätze für ein oder mehrere Soloinstrumente mit Orchester, und zuletzt die Verbindung von Vokalstimmen - Soli oder Chor oder beides - und dem begleitenden Orchester.
Beide Werke, das Buch über den Kontrapunkt von Riemann und den vierten Teil der Kompositionslehre von Marx, studierte der junge Reger gründlich 248b); jedenfalls muß das den Gesprächen, die Reger damals mit Lindner führte, zu entnehmen gewesen sein. Dieser berichtet nämlich, daß sich Reger ihm gegenüber nicht nur allgemein über Kontrapunkt, Instrumentation und Formenlehre verbreitet habe, sondern daß er sich auch im einzelnen über die Besonderheiten der verschiedenen Instrumente nach Umfang und Notierung und über die günstigste Verwendung etwa der Blasinstrumente geäußert habe 249). Ein gleicherweise offen bekundetes Interesse an der Instrumentation und ihren Problemen ist nur noch aus Regers ersten Meininger Jahren übermittelt 250), als er sich durch seine praktische Arbeit mit dem Orchester fast täglich mit derartigen Problemen auseinanderzusetzen gezwungen sah.
Die nah bevorstehende Einwilligung der Eltern zur Aufnahme des Musikstudiums in Sondershausen lenkte Regers Interesse nochmals auf das Gebiet der Musiktheorie 250a). Er bat zu jener Zeit 251) Lindner um das in dessen Besitz befindliche Riemann'sche Lehrbuch der Harmonielehre 252) in der Absicht, mit der besonderen Auffassung seines zukünftigen Lehrers gerade über dieses Gebiet sich noch vor der Sondershausener Studienzeit vertraut zu machen. Nachdem er den Band erhalten hatte, arbeitete er ihn gewissenhaft durch und löste mit großer Sorgfalt alle darin enthaltenen Aufgaben. Als Zeichen einer gründlichen Durchdringung des gesamten Stoffes ist die schriftlich niedergelegte, mit zahlreichen Beispielen versehene Zusammenfassung anzusehen, die Reger am Schluß der gelösten Harmonielehreaufgaben anfügte 253).
Auf Grund solch eingehender musiktheoretischer Studien und seiner bis dahin zur Kenntnis Riemanns gelangten ersten Kompositionen 254) konnte Reger bei der Aufnahmeprüfung für das Studium am Konservatorium in Sondershausen 255) der Nachweis von Kenntnissen in der Harmonielehre erlassen werden. Er wurde daraufhin gleich in die Kontrapunktklasse aufgenommen 256), fing aber dort, trotz der auch auf diesem Gebiet bereits erworbenen Kenntnisse 257), nochmals mit den ersten Übungen an; gleichwohl liefen Harmonielehrestudien nebenher 258). In die kurze Sondershausener Zeit 258a) fiel die Beschäftigung mit dem einfachen und doppelten Kontrapunkt 259), während die anschließende Studienzeit in Wiesbaden nähere Bekanntschaft mit den Kapiteln Kanon und Fuge vermittelte. Hinzu traten die vermehrte Unterrichtung im Gebiet der Formenlehre und die Einführung in die Hauptwerke der musikalischen Literatur durch gründliche Analysen 260).
Die Angabe, daß Hugo Riemann als Lehrer des Klavierspiels und sämtlicher theoretischer Fächer am Konservatorium in Hamburg in

den Jahren 1881-1890, nach kurzer Tätigkeit am Konservatorium in Sondershausen, und dann in den Jahren 1890-1895 am Konservatorium -in Wiesbaden wirkte 261), besagt zunächst wenig; sie gewinnt jedoch besonderes Gewicht durch die Tatsache, daß Riemann den Klavierunterricht in einem sehr erweiterten Sinne verstand, nämlich als "eine 'Klavier-Erziehung', die nicht nur Spieltechnik, sondern auch Gehörbildung, Satzlehre am Klavier, Phrasierung ('musikalischer Fingersatz') und Ausbildung des Sinnes für polyphones Spiel umfaßte" 262). Aus den Erfahrungen seiner Lehrtätigkeit heraus hat Riemann dann die Hauptpunkte seiner 'Klavier-Erziehung' - "systematische Entwicklung des Gehörs, Ausbildung des Sinnes für Polyphonie, Beherrschung der Satzregeln am Klavier" - gewissermaßen als Forderung in einer im Jahre 1900 veröffentlichten Skizze niedergelegt 263). Von gleich gehaltvoller Art war Riemanns Kompositionsunterricht; er "erstreckte sich auf die Analyse von Meisterwerken, fortschreitende Versuche im Nachbilden mustergültiger Vorbilder und auf Entfaltung und Übung des musikalischen Vorstellungsvermögens, der schöpferischen Phantasie" 264). Nach diesen Darlegungen erhellt, auf welche Weise Riemann einzelne Teilgebiete der Musikerziehung in enge Beziehung zum praktischen Musikunterricht zu bringen bestrebt war.

Zur Frage nach der Aneignung von Kenntnissen auf dem Gebiete der Instrumentenkunde und der Instrumentation bemerkt Stein 265), daß Reger " sicher bei Riemann auch die Schulregeln der Instrumentation in derselben spielenden Leichtigkeit erlernt" habe, "wie alles andere". Dies darf nach dem Vorhergehenden wohl angenommen werden, hat doch Riemann im Vorwort zur zweiten Auflage seines Handbuches der Orchestrierung aufgezeigt 266), in welchem Sinne selbst dieses Gebiet in seine 'Klavier-Erziehung' hineingenommen wird: "Die vier Katechismen 'Generalbaßspiel', 'Musikinstrumente', 'Partiturspiel' und 'Orchestrierung' bilden ein zusammengehöriges Ganze und entwickeln in wohlbedachter Weise die Fähigkeit, über den komplizierten Apparat auch des modernen Orchesters mit der frei arbeitenden Phantasie zu verfügen... Wer im Generalbaßspiel Sicherheit gewonnen hat, der braucht nur die Orientierung über Umfang und Notierungsweise der Instrumente, um das Partiturspiel zu erlernen und wird mühelos in die Orchestrierungsübungen hineinwachsen. "Nachdrücklich sei aber nun hervorgehoben, daß Riemann in der vorliegenden Ausgabe die 'Anleitung zum Instrumentieren' darin sieht, Hinweise zum Orchestrieren von Klavierstücken bzw. -begleitungen zu geben 267), wenn auch mit vereinzelt eingestreuten Beispielen aus Orchesterwerken der musikalischen Klassik und Romantik 268). Allerdings gibt Riemann zu 269), der von ihm aufgestellte Lehrgang der Instrumentierung sei "vielleicht insofern nicht ganz einwandfrei, als er nicht an Skizzen von Hause aus für Orchester erfundener Werke, sondern an Klavierkompositionen anknüpft und diese für Orchester umsetzt". Er begründet ein solches Verfahren damit, daß er von einem Schüler weder verlangen könne noch wolle, daß dieser auf Grund der Klavierskizze eines von ihm (Riemann) konzipierten Orchestersatzes genau dieselben Instrumentationseffekte auffinden solle, wie sie ihm (Riemann) vorgeschwebt haben. "Anders", so fährt Riemann fort, "wenn wir ein bekanntes, fertig vorliegendes Klavierwerk, das sich zur Orchesterbearbeitung eignet, von dem Gesichtspunkte aus betrachten, daß es ein Klavierarrangement eines ursprünglich orchestral erfundenen Werkes sei." Dann würde "die Phantasie des Schülers völlig frei"

sein, und etwa vom Schüler entwickelte andere Möglichkeiten der Instrumentierung würden in seinen (Riemanns) immer sicher gestützten Vorschlägen eine nutzbringende Ergänzung finden 270). In diesen Gedankengängen mag sich Riemann durch Richard Hofmann 271) bestätigt gefühlt haben, obwohl ihm bekannt war, wie sehr sich Marx 271a) gegen eine derartige Instrumentationsanleitung gewandt hat 272). Indessen gibt es als Beleg für Regers Instrumentationsstudien bei Riemann in Regers Briefen nur eine Stelle 273), in welcher dieser sich über die Individualisierung bzw. 'Vergeistigung' der Orchesterinstrumente und insbesondere über die Rolle der Blechblasinstrumente in den Symphonien von Beethoven und Brahms ausläßt.
Mit dem Jahre 1893 setzte dann Regers eigene Lehrtätigkeit ein, zunächst als Lehrer für Harmonielehre am Konservatorium in Wiesbaden, bald darauf auch für die übrigen musiktheoretischen Fächer am gleichen Institut 274). Durch den Weggang aus Wiesbaden und die Rückkehr nach Weiden 275) trat dann eine dreijährige Pause ein 276), in welcher Reger sich vergeblich um eine Stelle als Klavier-und Theorielehrer am Dresdener Konservatorium bemühte 276a), bis durch die Übersiedlung nach München 277) die Unterrichtstätigkeit vorerst als Privatmusiklehrer wieder aufgenommen wurde 278). Es ist zu vermuten, daß Reger damals sowohl Klavier- als auch Kompositionsunterricht gegeben hat; hinsichtlich des letzteren vermehrte sich die Zahl seiner Schüler, zumal auch durch die erfolgte Berufung an die Akademie der Tonkunst in München 279), beträchtlich 279a). Wie schon bemerkt, gab Reger das Lehramt an der Akademie der Tonkunst nach etwas mehr als einjähriger Dauer wieder auf 280). Im Gegensatz dazu behielt er die im April des Jahres 1907 angetretene Stellung eines Lehrers für Musiktheorie am Konservatorium in Leipzig 281), auch nach Übernahme des Amtes als Meininger Hofkapellmeister 282) und trotz zweimaligen Wechsels des Wohnsitzes 283), bis zu seinem am 11. 5. 1916 erfolgten Tode bei. Selbst noch am Vortage (10. 5. 1916) hatte Reger die nach seinem Wegzug aus Leipzig auf einen Tag in der Woche zusammengelegten Unterrichtsstunden 284) vollständig abgehalten 284a); die letzte, die er an jenem Tage gab, hatte die Analyse eines Streichquartettes von Beethoven und einer Symphonie von Brahms zum Gegenstand 285).
Über die wenigen, weiter oben belegten Tatsachen hinaus ist eine Beschäftigung Regers mit der einschlägigen Literatur zur Musiktheorie nicht nachweisbar. Wohl ist bekannt, daß er in den Weidener Jahren Zugang zu den Bibliotheken seines Vaters 286) und zu derjenigen seines Lehrers Lindner 287) gehabt hatte. Auch weiß man, daß Riemann dem begabten Schüler die Benutzung seiner Bibliothek in Sondershausen und wohl auch in Wiesbaden freigestellt hatte 288). Aber die Angaben über die Ausnutzung dieser Möglichkeiten sind nur ganz allgemein gehalten; Hasse 288a) hält es sogar für möglich, daß Reger die Schriften Riemanns während seiner Studienzeit gar nicht ganz durchgearbeitet hat, da diese theoretische Selbstunterrichtung durch die persönliche Unterweisung Riemanns entbehrlich schien. Übereinstimmend wird lediglich berichtet, daß Reger in den Weidener Jahren viel gelesen habe 289); vornehmlich sind es aber wohl biographische Werke zur Musikgeschichte gewesen 290), wenn auch die Formulierungen Lindners 291) "das, was auf Musik Bezug hatte" und "alles ..., was ihn irgendwie musikalisch

anregte" sehr wohl ebenso musiktheoretische Werke einschließen können. Diese Angaben beziehen sich jedoch auf die frühen Weidener Jahre. Wie weiter mitgeteilt wird 292), verlagerte sich aber, nach der Rückkehr Regers aus Wiesbaden, sein Interesse nun fast ausschließlich auf das Gebiet der schönen Literatur - einmal als Ausgleich für die nun fehlenden musikalischen Anregungen 293), zum anderen um sich von den Neuerscheinungen lyrischer Dichtung für sein Liedschaffen anregen zu lassen 294). In späteren Jahren mag Reger wohl nur noch auf Reisen Gelegenheit zum Lesen gefunden haben; es ist -angesichts der ungewöhnlichen Arbeitsleistung Regers - durchaus denkbar, daß für diese Gelegenheiten schließlich nur mehr unterhaltende Lektüre in Frage kommen konnte 295).

4. Erste Beschäftigungen Regers mit der Orchesterliteratur: Spielen von Arrangements, Partiturstudien, Anfertigen von Arrangements, Herausgeberarbeiten.

Die früheste Begegnung Regers mit der Orchesterliteratur geschah zunächst nur mittelbar.
Schon bald 296), einige Jahre nach der ersten Unterweisung im Klavierspiel durch die Mutter 297) kam der junge Reger zum Vierhändigspiel. Es wird berichtet, daß er damals fast täglich 298) mit seiner Mutter vierhändige Arrangements aus Opern 299) und daneben besonders gern Ouvertüren spielte 300). In ähnlicher Weise wiederholte sich dieser Vorgang in der Lehrzeit Regers bei Lindner. War bei dessen Unterricht anfangs das Vierhändigspiel zwar gelegentlich neben dem eigentlichen Pensum gepflegt worden 301), so setzte er in den beiden letzten Jahren des fünfjährigen Lehrganges besondere, regelmäßig abgehaltene Stunden dafür an 302). Lindner ließ sich dabei ganz von dem Gedanken leiten, seinem Schüler auf diese Weise eine Kenntnis der bedeutenden Werke der Orchester- und auch der Kammermusik zu vermitteln 303). So wurden bis zum Abschluß der Lehrzeit neben Originalwerken für Klavier zu 4 Händen 304) auch für Klavier vierhändig arrangierte Symphonien der Klassiker - Haydn, Mozart, Beethoven - wie der Nachklassiker und Romantiker bis zu vierhändig arrangierter Kammermusik von Brahms durchgespielt 305).
Die Beschäftigung mit Werken Richard Wagners war in diesem Rahmen ausgeschlossen; Lindner fürchtete für eine Zersplitterung des von ihm dargebotenen Stoffes 306). Reger fand selbst Zugang zu den Werken Richard Wagners durch die Klavierauszüge und Klavierarrangements, die in der Bibliothek seines Vaters enthalten waren 307). Anlaß zu einer näheren Beschäftigung mit den Werken Richard Wagners bildete sicherlich Regers Besuch von zwei Opern in Bayreuth 308), auf den er sich mit Hilfe der eben erwähnten Klavierauszüge und -arrangements gründlich vorbereitete 309). Aber auch danach soll er noch oft aus den Klavierauszügen gespielt, sie für sich studiert 310) und dabei ebenso große Begeisterung wie den Werken der Klassik gegenüber gezeigt haben 311). Selbst in den Schulferien der frühen Weidener Zeit blieb die Verbindung zur arrangierten Orchester-und Kammermusik bestehen. Reger berichtete davon in den Briefen an Lindner. So erwähnt er bei seinem Aufenthalt im August des Jahres 1887 in Königswiesen eine Ausgabe der sämtlichen Streichquartette Beethovens für Klavier

zu 4 Händen 312). Zwei Jahre später erzählt er aus demselben Ferienort von einem Klavierauszug der 5. Symphonie Beethovens in der Ausgabe Franz Liszts. Er lobt den Auszug sehr, und er gibt mit einem Notenbeispiel eine Stelle an, die ihm bemerkenswert erschien 313). In ähnlicher Weise äußert er sich über den Klavierauszug des Vorspiels zu Richard Wagners "Siegfried" 314), während er eine vierhändige Ausgabe des Festmarsches zur Weltausstellung in Philadelphia des gleichen Komponisten nur erwähnt 315).
Aus der kurzen Sondershausener Zeit Regers ist lediglich zu erfahren, daß er im Hause seines dortigen Lehrers Hugo Riemann gelegentlich mit diesem oder mit dessen Frau vierhändig spielte 316). Aller Wahrscheinlichkeit nach mag es sich aber hierbei wohl um Originalwerke gehandelt haben, da für Reger nun die Möglichkeit bestand, Orchesterwerke zu hören 317).
Dagegen gibt es aus der nachfolgenden Wiesbadener Zeit wieder Nachweise dafür, daß Reger Klavierarrangements von Orchesterwerken gespielt hat, obwohl er ja in Wiesbaden häufig Orchesterkonzerte besuchen konnte 318). So wird berichtet, daß sich Reger in privatem Kreise mit freien Phantasien aus Opern Richard Wagners am Klavier hören ließ 319). In der Reger befreundeten Familie von Bagenski, in der er Klavierunterricht gab 320), muß er oft aus Klavierauszügen Wagner'scher Opern gespielt haben, besonders aus "Parsifal" und den "Meistersingern" 321), jenen beiden Opern also, die er im Jahre 1888 in Bayreuth gehört hatte 322). Ebenso pflegte er das Spiel an zwei Klavieren, gleichfalls mit Arrangements aus Wagners Opern, unter Bevorzugung des Meistersinger-Vorspiels, aber auch mit Hinzunahme von Werken anderer Komponisten bis hin zu den Tondichtungen Richard Strauss, von denen Reger vornehmlich "Tod und Verklärung" schätzte 323). So ist diese Möglichkeit des Kennenlernens von Orchesterwerken - die fraglos nur als ein Notbehelf angesehen werden kann - von Reger in der frühen Weidener Zeit unter Lindners Anleitung planmäßig verfolgt, in den Wiesbadener Jahren trotz anderer Gegebenheiten doch noch wahrgenommen, späterhin aber nicht mehr benutzt worden.
Ein anderes, ähnlich mittelbares Verfahren, sich mit Werken der Orchesterliteratur bekannt zu machen, besteht in der Durchsicht der betreffenden Partituren.
Hierfür gibt es aus Regers Lehr- und Studienjahren nur wenige Zeugnisse. Es wird berichtet, daß Lindner das Material zum gemeinsamen Musizieren - eben zum Vierhändigspiel arrangierter Orchesterwerke - von einer Regensburger Musikalienhandlung nach Weiden kommen ließ 324); es ist möglich, ja sogar wahrscheinlich, daß auch Partituren darunter waren 325). Sichere Äußerungen Regers über eine von ihm durchgesehene Partitur finden sich aus der frühen Weidener Zeit nur in einem Brief, den er 1889 aus einem Ferienaufenthalt in Königswiesen schrieb. Aber die begeisterten Bemerkungen 326) zur Partitur der 5. Symphonie von Beethoven enthalten nur wenige Angaben, die sich auf die Instrumentation selbst beziehen; im Vordergrund stehen melodische und satztechnische Überlegungen. Wohl gibt er zu den notierten Themen die entsprechenden Instrumente an 327), aber nur die hohen Spitzentöne des Kontrafagotts im vierten Satz erwecken seine besondere Aufmerksamkeit 328).
Für die Sondershausener Zeit gibt es wieder keine bestimmten Hinweise für ein Partiturstudium Regers. Wie schon erwähnt, stand Reger

die Benutzung der Bibliothek seines Lehrers Hugo Riemann völlig frei 329). Es darf mit Sicherheit angenommen werden, daß sie neben zahlreich vorhandener musikwissenschaftlicher Literatur auch Partituren enthielt; es ist aber nichts darüber bekannt, in welchem Umfang Reger die Möglichkeit der Einsichtnahme in die ihm so zugänglich gemachten Musikalien genutzt hat. Eine Briefstelle aus der Wiesbadener Zeit läßt darauf schließen, daß sich Reger anhand von Partituren auf ihn besonders interessierende Aufführungen vorbereitet und dann versucht hat, mit den Noten in der Hand die Musik beim Hören zu verfolgen 330). Darüber hinaus muß Reger die Partituren aller neun Symphonien Beethovens gekannt haben und ebenso, mit größter Wahrscheinlickeit, auch diejenigen der vier Symphonien von Brahms; anders wären sonst die bereits erwähnten beiden Briefe 331) an Lindner nicht zu erklären, in denen sich Reger ausführlicher zu einigen Instrumentationsproblemen äußert 332). Ebenfalls aus den Briefen Regers ist zu entnehmen, daß Busoni Reger einige seiner Kompositionen übersandte, darunter das Konzertstück für Klavier und Orchester op. 31a und das Symphonische Tongedicht nach Lenau op. 32a; zu ersterem meint Reger, daß es ihm "sehr gefallen" 333) und daß es in ihm "sogleich beim ersten Durchlesen alles geoffenbart" habe 334), zum Symphonischen Tongedicht schreibt er, daß es "ein ganz kolossales Werk" sei 334a).

Ob sich Reger in späteren Jahren - in der zweiten Weidener Zeit, in München, Leipzig, Meiningen - Partituren über die von ihm aufzuführenden Werke hinaus zu eigenem Studium beschafft hat, ist ungewiß; fest steht nur, daß er einige von seinen Verlegern zugeschickt bekam, in Weiden vom Verlag Aibl in München, in München von den Inhabern des Verlagshauses Lauterbach & Kuhn. Reger vermerkt diese Tatsache in seinen Briefen, ohne indessen mehr als allgemeine Urteile über die erhaltenen Werke zu fällen; jedenfalls macht er keinerlei Aussagen zur Instrumentation. Eine der Briefstellen lautet: "Augenblicklich bin ich sogar mit R. Strauß, dessen 'Tod und Verklärung' und 'Also sprach Zarathustra' in Partitur von seinem u. nunmehr auch meinem Verleger geschenkt erhielt, sehr beschäftigt und finde manches hochgenial, einfach grandios" 335); eine andere, ebenfalls zu Richard Strauss, besagt: "Letzthin habe ich eifrigst Richard Strauss 'Don Quixote' op. 35 studiert; es ist fabelhaft, was der Mann so schreibt" 336). Zu dem vom Verlag Lauterbach & Kuhn erhaltenen Exemplar einer Dante-Symphonie gibt Reger keine Anmerkungen 337) Ein weiterer Brief Regers aus der Münchener Zeit läßt erkennen, daß ihm vor dem Anhören der 9. Symphonie von Anton Bruckner die Kenntnis der Partitur dienlich gewesen wäre ; er fürchtet, daß ihm durch das Fehlen dieser Kenntnis der Zugang zu dem Werk erschwert sein könnte 338).

Die Klavier- bzw. Orgel-Arrangements von Werken für oder mit Orchester, die Reger in der Wiesbadener Zeit und danach angefertigt hat 339), geben Grund zu der Annahme, als habe sich Reger eingehend und mit Interesse den betreffenden Partituren gewidmet. Dies trifft jedoch nur bedingt und wohl nur für die späteren Arrangements zu. Regers Biographen lassen keinen Zweifel daran, daß der Hauptantrieb für die Ausarbeitung der Klavierauszüge der Wiesbadener Zeit 340)

Emile Jaques-Dalcroze: "Sancho Pansa", Klavierauszug
Philipp Rüfer: "Ingo", Klavierauszug

Eugen d'Albert: Ouvertüre zu Grillparzers 'Esther',
Klavierauszug zu 4 Händen

der Wunsch gewesen ist, seinen kärglichen Einnahmen aus der Tätigkeit als Konservatoriums- und Privatmusiklehrer einiges hinzuzufügen 341). Auch durch Regers eigene Äußerung ist belegt, daß die Arrangements von ihm als eine zeitraubende und mühsame Angelegenheit empfunden wurden 342). Dies ist schon angesichts des beträchtliches Umfangs der Oper Philipp Rüfers durchaus erklärlich 343).
In der Folgezeit gab es verschiedene Gründe für Reger, sich derartigen Arbeiten zu unterziehen. Das Arrangement von 344)

Théodore Gouvy: Petite Suite Gauloise (für 9 Bläser),
Klavierauszug zu 4 Händen

geschah sicherlich dem Münchener Verlag Aibl zuliebe, der seit dem Sommer des Jahres 1898 neben dem Forberg-Verlag Regers Hauptverleger geworden war 345).
Den Klavierfassungen der beiden Werke von Hugo Wolf 345a)

Hugo Wolf: Penthesilea, Klavierauszug zu 4 Händen
Hugo Wolf: Italienische Serenade, Klavierauszug
zu 4 Händen

gingen genaue Partiturstudien voraus 346), die zunächst eine von Reger vorgenommene Revision der beiden Partituren zeitigte 347). Hier kann nun sehr wohl von einer inneren Beziehung Regers zu den von ihm vorgenommenen Arbeiten gesprochen werden, nicht nur im Hinblick auf die von Reger verfaßte Veröffentlichung "Hugo Wolfs künstlerischer Nachlaß" 348), sondern auch auf Grund der engen Verbindung, die zwischen dem Liedschaffen der beiden Komponisten besteht 349).
Der Klavierauszug zu 350)

Henri Marteau: Konzert für Violoncell und Orchester,
Klavierauszug (Klavierbegleitung)

mag ebenso wie die schon genannte Klavierfassung zu einem Werk Eugen d'Alberts ein Freundschaftsdienst dem bewunderten Virtuosen gegenüber gewesen sein.
Das Arrangement von

Johann Sebastian Bach: 6 Brandenburgische Konzerte,
für Klavier zu 4 Händen
Johann Sebastian Bach: 4 Orchester-Suiten,
für Klavier zu 4 Händen

wurde auf eine Anregung Karl Straubes vorgenommen 351), während die Bearbeitung von

Richard Strauss: Feierlicher Einzug (für Blechbläser
und Pauken),
für Orgel (mit Posaunen ad lib.)

auf einen Verlegerauftrag zurückzuführen ist 352) - sicherlich auch hier nicht ohne innere Anteilnahme Regers, der in den Briefen seit 1899 aus der Hochachtung vor dem Können seines Zeitgenossens nie einen Hehl gemacht hat 353).
In die Leipziger Zeit fällt auch der Klavierauszug von

Carl Philipp Emanuel Bach: 4 Symphonien,
für Klavier zu 4 Händen,

der auf die Beschäftigung Regers mit diesen Symphonien anläßlich einer Aufführung derjenigen in F-Dur unter seiner Leitung entstanden war 354).

Wieder als ein Freundschaftsdienst ist das Arrangement von

Ludwig van Beethoven: Jenaer Symphonie C-Dur,
für Klavier zu 4 Händen

zu werten, denn Fritz Stein hatte diese Symphonie ja entdeckt und herausgebracht 355).
In den letzten Lebensjahren Regers schließlich erscheinen seine Wagner- und Brahmsbearbeitungen 356)

Richard Wagner: Auserlesene Stücke aus Opern,
für 2 Klaviere zu 4 Händen
Johannes Brahms: 5 langsame Sätze aus den Sinfonien,
für Klavier zu 2 Händen.

In ähnlicher Weise, aber mehr noch als bei der Beschäftigung mit den beiden Werken von Hugo Wolf, kann hier eine innere Anteilnahme Regers bei diesen letzten Klavierarrangements angenommen werden; haben doch Wagner wie Brahms seinen künstlerischen Lebensweg entscheidend beeinflußt 357).
Es bleibt festzustellen, daß, außer bei den Werken Hugo Wolfs, bis in die Münchener Zeit hinein, keinerlei innere Notwendigkeit für Reger vorlag, sich mit Klavier-Arrangements zu beschäftigen, sondern daß dafür mehr äußere Gründe maßgeblich waren.
Zwei Tätigkeiten, die Reger während mehr oder minder großen Zeiträumen ausgeübt hat, bedingen fraglos ein genaues Partiturstudium; die eine ist das Besprechen erstmals verlegter Kompositionen, die andere betrifft das Herausgeben musikalischer Werke der Vergangenheit. Besprechungen Regers finden sich in Zeitschriften hauptsächlich zwischen den Jahren 1893 und 1901, als Herausgeber wirkte Reger seit 1903 bis zu seinem Tode im Jahre 1916.
Die erste Aufforderung, bei einer Zeitschrift als Berichterstatter mitzuarbeiten, erhielt Reger im Jahre 1893 durch Otto Leßmann, den Leiter der 'Allgemeinen Musikzeitung' 358). Gerade in dieser Zeitschrift finden sich einige von Reger unterzeichnete Beiträge, während sich seine Mitwirkung bei anderen Zeitschriften, etwa bei der 'Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst', bei der 'Neuen Musikzeitung' oder bei den 'Blättern für Haus- und Kirchenmusik' oft nur darauf beschränkte, eigene kleinere Kompositionen für die Notenbeilagen einzelner Hefte beizusteuern 358a). /359)
Bei den Besprechungen Regers von Werken für und mit Orchester fällt auf, daß ihm - wie bei den übrigen besprochenen Werken - die satztechnische Wertung stets das Wichtigste ist; es hat so den Anschein, als ob ihn Instrumentationsprobleme bei den ihm damals vorgelegten Werken nicht oder nur wenig interessierten. Nur so läßt es sich wohl erklären, daß er bei Besprechungen von derartigen Werken schlechterdings kärgliche Ausführungen zur Instrumentation gemacht hat. Wohl gibt er in zwei Fällen geringfügige Einzelheiten 360) und bei drei Werken eine kritische Wertung der instrumentalen Gesamtanlage 361); aber im übrigen geht seine Beurteilung über allgemeine Äußerungen nicht hinaus 362) und selbst diese fehlen manchmal ganz 363). Dies Letztere muß besonders bei dem von Reger so sehr geschätzten 'Konzertstück für Klavier und Orchester' op. 31a von F. B. Busoni wunderneh - men, für das Reger keine Worte über die orchestrale Einkleidung, sondern nur solche allgemeinen Lobes zu sagen weiß 364).

Regers Herausgebertätigkeit setzte verhältnismäßig spät ein; erst im Jahre 1903 365), als er schon eine große Anzahl von Arrangements verfertigt hatte 366), leitete er die Reihe seiner Ausgaben für den praktischen Gebrauch mit einer Bachkantate ein. Die Inangriffnahme dieser ersten Herausgeberarbeit ist ohne Zweifel der Verbindung Regers mit dem Verlagshaus Lauterbach & Kuhn zuzuschreiben 367). Wenn auch der eigentliche Anlaß für den Beginn der Herausgebertätigkeit Regers nicht genau feststeht, so läßt sich aber doch nachweisen, daß er beabsichtigte, diese Tätigkeit in der eingeschlagenen Richtung fortzusetzen: Eine zweite Bachkantate war von Reger ausgewählt 368) und auch bearbeitet 369), aber von dem genannten Verlag nicht zum Druck gegeben worden. Es war außerdem von Reger geplant, jedes Jahr eine Bachkantate herauszugeben - eine dritte Kantate war bereits in Vorschlag gebracht worden 370). Dieser Plan kam jedoch nicht zur Ausführung. Der Grund hierfür mag darin zu suchen sein, daß der Verlag keine Anstalten machte, die zweite Bachkantate zu veröffentlichen; es könnte auch eine Rolle gespielt haben, daß die Bearbeitungen Reger zuviel Zeit kosteten 371). Entscheidend wird aber wohl gewesen sein, daß Regers Interesse auf einen anderen Komponisten gelenkt wurde. Im Jahre 1903 erwarb der Verlag Lauterbach & Kuhn den musikalischen Nachlaß Hugo Wolfs 372). Reger sah hier gleich ein neues Feld der Betätigung - fühlte er sich dem Schaffen Hugo Wolfs doch besonders verbunden 373). So drängte es ihn geradezu, die vom Verlag erworbenen Stücke in die Hand zu bekommen und sich ihrer anzunehmen 374). Mit wahrer Begeisterung machte er sich daran, die übersandten Partituren genauestens durchzusehen 375), Klavierauszüge herzustellen 376) und weitere Arrangements anzubieten 377). Diese sich fast über ein Jahr hinziehenden Arbeiten am Nachlaß Hugo Wolfs wurden schließlich durch einen Aufsatz gekrönt, den Reger eben hierüber verfaßte 378).
Reger nahm seine Herausgebertätigkeit erst sehr viel später wieder auf - bezeichnenderweise in dem Jahre, in welchem er die Leitung der Meininger Hofkapelle übernommen hatte 379). Auffallend ist, daß bei den Ausgaben der letzten Jahre bis auf zwei Ausnahmen nur Bachwerke ausgewählt wurden; aber diese Tatsache erklärt sich nicht nur aus Regers damaliger Dirigier- sondern ebenso sehr auch aus seiner eigenen Konzerttätigkeit 380a) - ganz abgesehen von der unleugbaren Vorliebe Regers für die Beschäftigung mit Bachs Schaffen überhaupt 380b).

5. Erste Begegnungen Regers mit dem Orchester: Als Hörer, als Dirigent.

Es wurde anfangs darauf hingewiesen 381), in welcher Abgeschiedenheit Max Reger aufwuchs. Es bleibt hier hinzuzufügen, daß eben deshalb wesentliche musikalische Anregungen - etwa durch größere Konzertaufführungen oder gar Operndarbietungen - während der Jugendjahre Regers in Weiden nicht in Betracht kamen 381a); es ist zudem bei der damaligen geringen Einwohnerzahl Weidens 382) durchaus denkbar, daß dieser kleine Ort kaum oder gar nicht bei Gastspielreisen berührt wurde. So lag die Musikpflege Weidens auf der einen Seite im privaten Bereich - im häuslichen Musizieren oder in der Musikausübung nichtöffentlicher Sing- oder Musiziergruppen 383). Auf der anderen Seite ist die Schul- und Kirchenmusik anzuführen - den Nachweis ihrer Arbeit brachten die für die Öffentlichkeit veranstalteten Schul-

konzerte und die, allerdings in begrenzten Rahmen durchführbare Ausgestaltung des katholischen Gottesdienstes. Hinzu kamen gelegentliche Konzerte von Blaskapellen militärischer Einheiten, die gerade in der Umgebung Weidens eine Übung abhielten. Von einem derartigen Konzert war bereits die Rede 384); auch die Schulkonzerte, in denen Reger selbst mitgewirkt hat, wurden erwähnt 385) - ein Anhaltspunkt für das Auftreten des Schulorchesters, dem der junge Reger eine Zeitlang als Violoncellist 386) angehört hat, ließ sich in der hier angezogenen Literatur nicht finden. Auch ist von Aufführungen innerhalb des kirchlichen Rahmens, die über die Ausgestaltung des Gottesdienstes hinausgingen, nach den gleichen Quellen, nichts bekannt.
Über Veranstaltungen auswärtiger Konzertgeber ist einiges Wenige einem Bericht des Geigers Joseph Hösl zu entnehmen 387). Aber wenn in diesem Bericht eine Kapelle angeführt wird, mit der Joseph Hösl, - auch als Flötist, damals in Weiden konzertierte, so ist darunter sicherlich nicht ein Symphonieorchester im heutigen Sinne zu verstehen 388).
So gab es also für den jungen Reger in Weiden wenig Anregendes auf dem Gebiete der Orchestermusik. Denn obgleich Max Regers Vater einige Instrumente spielen konnte 389) - was ein vielseitiges Musizieren ermöglicht haben würde - so darf doch als sicher angenommen werden, daß nur in geringer kammermusikalischer Besetzung im Hause Reger gespielt worden ist. Die Musikausübung in größerem Kreise geschah in privaten Musiziervereinigungen; einer dieser Vereinigungen, einem kleineren Liebhaberorchester, gehörten sowohl Max Regers Vater wie auch sein Lehrer Adalbert Lindner an 390). Letzterer betont, daß der junge Reger niemals bei den Proben dieser Musiziervereinigung zugehört oder gar mitgespielt habe 391).
Die Möglichkeit, außerhalb Weidens ein Orchester zu hören, bestand für Reger in der damaligen Zeit nur während der Schulferien. Die Sommerferien der Jahre 1887 und 1889 verbrachte Reger auf dem Gut Königswiesen bei Regensburg 392). Im August des Jahres 1887 berichtete er von dort aus seinem Lehrer Adalbert Lindner nach Weiden, wie sehr ihm daran lag, nach Regensburg hineinzukommen 393); aber nur dieser Brief gibt einen kurzen Bericht von der mehr zufälligen Begegnung mit einem größeren Klangkörper - wiederum war es eine Blaskapelle, eine Regimentsmusik, gewesen, die ihm sicherlich einen nachhaltigen Eindruck vermittelte 394).
Nach diesen kärglichen und unvollkommenen Begegnungen mit der Orchestermusik ist es nur zu begreiflich, welch ein überwältigendes Erlebnis der Besuch zweier Festspielaufführungen in Bayreuth für den jungen Reger sein mußte; er sah und hörte dort im August des Jahres 1888 Richard Wagners "Die Meistersinger von Nürnberg" und "Parsifal" 395) - der Besuch dieser beiden Bühnenwerke bedeutete für ihn ein unvergeßliches Ereignis, das musikalisch über sein ganzes Leben weiterwirken sollte 397). Die Studienzeit in Sondershausen und in Wiesbaden brachte Reger in nähere Berührung mit dem damaligen Musikleben einer Klein- und einer Mittelstadt. Von Ostern 1890 bis zum Frühsommer 1898 hatte er nun - mit Ausnahme der Militärdienstzeit und der Ferienaufenthalte in Weiden - Gelegenheit, regelmäßig Konzerte zu hören. In Sondershausen wurden diese von der fürstlichen Hofkapelle veranstaltet 398); diese sogenannten Lohkonzerte besuchte Reger gern, und Lindner meint, daß sein ehemaliger Schüler wohl kaum ei-

nes versäumt habe 398a). Jedoch nur über ein einziges von diesen Konzerten äußerte sich Reger ausführlich 399); welche Werke er darüber hinaus gehört oder welche Aufführungen er in Sondershausen noch besucht haben könnte, darüber geben seine Briefe an Lindner keine Auskunft 400). Ebenso unergiebig sind in dieser Beziehung die Briefe der Wiesbadener Zeit. Es berührt eigenartig, daß Reger bei dem großen Angebot regelmäßiger Sinfoniekonzerte 401) und Kammermusiken 401a) nur von dem Auftreten einzelner Solisten beeindruckt zu sein scheint 402). So ist aus den Briefen Regers mit Sicherheit nicht zu entnehmen, welche Konzerte er in Wiesbaden besucht hat 403). Nur einmal erwähnt er brieflich einen Konzertbesuch in Frankfurt(Main), für den er die Reise von Wiesbaden aus unternommen hatte; aber nicht die dort aufgeführten Werke veranlassen ihn zu der Mitteilung, sondern allein die persönliche Begegnung mit Richard Strauss und Ferruccio Benvenuto Busoni 404). Mangels jeglicher Anhaltspunkte dafür, was Reger in seiner Wiesbadener Zeit im dortigen Musikleben an aufgeführten Werken besonders beeindruckt hat, könnte man zu dem Schluß kommen, daß ihn die Rückkehr in die Abgeschiedenheit Weidens im Frühsommer 1898 405) nicht sonderlich niedergedrückt hätte. Das Gegenteil war jedoch der Fall. Zwar lenkten ihn die Ausheilung seiner Krankheit 405a), die strenge Tageseinteilung 405b), und das eigene Schaffen zunächst noch ab; aber bald begannen die Klagen - sie lassen sich über diese ganze zweite Weidener Zeit verfolgen - über das Fehlen jeglicher musikalischer Anregung 405c). Indessen enthält keine der Klagen den Wunsch, dieses oder jenes bestimmte Werk zu hören; man darf annehmen, daß Reger das Fehlen der Möglichkeit, in irgendeiner Form am Musikleben teilzuhaben und -zunehmen, schmerzlich bewußt wurde. Das Ausscheiden von Regers Vater aus dem Schuldienst brachte dann für die ganze Familie Reger die Gelegenheit, von Weiden wegzuziehen; als neuer Wohnsitz wurde München gewählt 406). Damit war Reger in eines der damaligen Musikzentren gekommen, und die drei Jahre lang entbehrten musikalischen Anregungen standen ihm nun in großer Zahl zur Verfügung 407). Mit großer Freude berichtete er ein Vierteljahr nach seiner Übersiedlung von der Fülle an Konzerten 408); aber es erscheint fraglich, ob er alle oder auch viele zu besuchen zeitlich in der Lage war. Es war schon ausgeführt worden, daß sich Reger aus finanziellen Gründen genötigt sah, solistisch und als Begleiter in Kammermusik- und Liederabenden mitzuwirken 409). Wie sehr ihn diese Tätigkeit sogleich in Anspruch nahm, geht aus einem Brief hervor, den Reger bereits im ersten Monat seines Münchener Aufenthaltes schrieb 410). In steigendem Maße nutzte er diese Gelegenheiten, sich nachdrücklich für seine eigenen Werke einzusetzen 411). Blieben diese Konzertabende mit Regers Mitwirkung zunächst - im Konzertwinter 1901/02 - hauptsächlich auf München beschränkt, so kamen im Winter 1902/03 einige andere Städte des In- und Auslandes hinzu. In dieser Hinsicht hält der folgende Winter 1903/04 dem vorangegangenen noch die Waage. Mit dem Herbst 1904 setzte dann die ausgedehnte Reisetätigkeit Regers ein, die sich, mit geringen Ausnahmen, von Jahr zu Jahr bis zu seinem Tode noch steigern sollte 412). Die Tatsache starker Inanspruchnahme durch eigene Konzerte mit der damit verbundenen immer häufiger erfolgenden Abwesenheit vom Wohnsitz München läßt es zweifelhaft erscheinen, ob Reger oft Gelegenheit hatte, zumal die Orchester-und großen Chor-

konzerte zu besuchen 413). Dieser Satz läßt sich ohne weiteres auch auf Regers Leipziger Zeit, die Jahre 1907/11 anwenden; wie erinnerlich, schränkte Reger dort die auswärtige Konzerttätigkeit nur im ersten Konzertwinter 1907/08 ein 414).
Es bleibt noch, auf Regers früheste Orchestererfahrungen als Dirigent einzugehen. Gelegenheit zur Orchesterdirektion hatte Reger erst in Wiesbaden. Kurz nach seinem Eintreffen dort berichtete er Adalbert Lindner von der Möglichkeit dazu 415). Aber nur von einem Werk ist zu erfahren, das nachweislich unter Regers Leitung in einem Konservatoriumskonzert gespielt wurde: Robert Volkmanns Serenade Nr 3 in d-moll op. 69 416). Offenbar hatte die Aufführung gefallen, denn im Jahre darauf war geplant, daß Reger diese Serenade nochmals dirigieren sollte 417).
In der Abgeschiedenheit Weidens der Jahre 1898/1901 kam es dann überraschender weise dazu, daß Reger ein Männerchorwerk mit Orchester zu dirigieren hatte; es handelte sich um die von ihm selbst komponierte "Hymne an den Gesang" op. 21 - ein Werk, das er auf Wunsch seines ehemaligen Lehrers Adalbert Lindner zum Stiftungsfest des Gesangvereins 'Liederkranz Weiden' niedergeschrieben hatte. Der Gesangverein stellte den Chor und bat auch Reger, die Aufführung selbst zu leiten; das Orchester - die Musikkapelle eines Infanterie-Regiments - wurde aus dem benachbarten Bayreuth zugezogen. Der Festabend war, nach Lindners Bericht, in jeder Beziehung ein Erfolg für Reger 418).
Trotz der geringen praktischen Erfahrung als Orchesterleiter hatte sich Reger bis dahin schon mehrmals um Dirigentenposten bemüht. Bereits aus der Wiesbadener Zeit sind zwei solche Gesuche bekannt, jeweils um die Erlangung einer Kapellmeisterstelle in Heidelberg 419) und in Bonn 420); beide Gesuche datieren wenige Monate vor seinem Weggang aus Wiesbaden.
Neben unklaren Plänen, nach Leipzig zu gehen - es ist in Briefen aus Wiesbaden und Weiden davon die Rede 421) - versuchte Reger von Weiden aus in Dresden Fuß zu fassen; bei vorfühlenden Erkundigungen gab er ehrlich zu, daß er nur selten ein Orchester dirigiert hätte 422). Wenig später äußert er die Hoffnung auf 'irgendeinen' Dirigentenposten 423). Aber diese Hoffnung erfüllte sich nicht und alle Versuche der Wiesbadener und Weidener Zeit schlugen fehl.
Erst Ende März 1905, nach über dreieinhalb Jahren des Münchener Aufenthaltes, als Reger sein erstes größeres Orchesterwerk fast zum Abschluß gebracht hatte 424), erhielt er die Berufung als Leiter des Porges'schen Chorvereins in München 425). Wie Reger seinem Freund Karl Straube zum gleichen Zeitpunkt schrieb 426), hatte er vor, in den beiden Konzerten mit Orchester zwei Kantaten von Johann Sebastian Bach und 'Das trunkene Lied' von Oskar Fried 427) aufzuführen. Ein weiterer Programmvorschlag nannte für das erste Konzert die Prometheus-Chöre von Franz Liszt, das eben erwähnte Werk von Oskar Fried, und den Hymnus 'Christnacht' von Hugo Wolf 428). Bekanntlich gab Reger die Leitung des Porges'schen Chorvereins nach Jahresfrist wieder auf 429).
Ebenso behielt er das Amt des Universitäts-Musikdirektors in Leipzig nur wenig länger als ein Jahr bei 430). In dieser letzteren Eigenschaft, die für ihn lediglich die Verpflichtung als Chorleiter in sich schloß, gab er vier Konzerte 431). Der erste Abend war Johannes Brahms gewidmet; als Hauptwerk hatte Reger die Rhapsodie für eine Altstimme,

Männerchor und Orchester op. 53 vorgeschlagen - dieser Plan ließ sich aber wegen Besetzungsschwierigkeiten nicht verwirklichen 432). Ein anderer Abend sollte Kantaten von Johann Sebastian Bach bringen 433). Mit Sicherheit kam am 31.10.1907 Felix Mendelssohn Bartholdys "Festgesang an die Künstler' zur Aufführung 434). Reger hatte weiterhin einen Abend mit Kompositionen zu Dichtungen von Johann Wolfgang von Goethe und einen 'sozialistischen' Abend mit Kompositionen von Siegmund von Hausegger und Oskar Fried zu Dichtungen von Martin Boelitz u.a. vorgesehen 435). Diese Pläne zerschlugen sich aber an der Unzulänglichkeit des stets wechselnden Sängermaterials und an dem Widerstand einiger Chormitglieder, die derartige Programme als zu anspruchsvoll empfanden 436). Wie zuvor als Pianist so setzte sich Reger seit der Fertigstellung seiner beiden ersten großen Orchesterwerke 437), also schon seit den Münchener Jahren, nun gelegentlich auch als Dirigent für seine Werke ein 438). Hin und wieder dirigierte er daneben Orchesterwerke anderer Komponisten 439).
Aber diese Gelegenheiten, als Gastdirigent in Erscheinung zu treten, waren nicht häufig und nicht regelmäßig 440), wenn sie auch im Verlauf der Leipziger Jahre an Zahl zunahmen 441). So wird wohl der Meinung Fritz Buschs 442) beizupflichten sein, daß erst das Meininger Angebot zur Übernahme der dortigen Hofkapellmeisterstelle in Reger den Wunsch weckte, ein eigenes Orchester zu leiten - nicht um sich leichter für seine eigenen Kompositionen einsetzen zu können, sondern um die Möglichkeit einer näheren Verbindung zum Orchester selbst wahrzunehmen. Auf Grund der bisherigen Ausführungen ergibt sich zudem auch, daß Regers Wunsch, das Amt zu übernehmen, erst zu diesem Zeitpunkt wirklich zwingend genug gewesen ist. Sicherlich mögen Regers Gastspielreisen diesen Wunsch entstehen und wachsen lassen; wichtig war ihm bei diesen Reisen in allererster Linie, daß seine Werke überhaupt und seinen künstlerischen Absichten entsprechend aufgeführt wurden. Die früheren Bemühungen um einen Dirigentenposten dienten offenkundig dem Zweck, aus den unbefriedigenden Verhältnissen in Wiesbaden und in Weiden herauszukommen, nicht aber aus dem Grunde, weil es ihn zum Orchester hingezogen hätte 443).

C. Untersuchungen zu einigen Frühwerken Max Regers.
Vorrede: Max Regers Beziehungen zur Oper.

- Die Nachrichten darüber, auf welche Art und Weise Reger zum Komponieren gekommen ist, sind uneinheitlich. Einige Biographen meinen, daß die Beschäftigung mit Harmonielehre und Kontrapunkt die ersten Kompositionen hervorriefen 1), andere sind der Ansicht, daß Improvisationen auf dem Klavier und auf der Orgel den Anstoß zum eigenen Schaffen gaben 2). Davon abgesehen darf angenommen werden, daß der erste bekannte Kompositionsversuch auf Anregung Adalbert Lindners entstanden ist 3). Folgt man hierin Lindners Angaben, so läßt sich mit Sicherheit als Entstehungszeit für diesen ersten Versuch der September des Jahres 1888 ansetzen und als wichtige Triebfeder das Erlebnis Bayreuths nennen 4).
Von früheren Kompositionsversuchen erwähnt Lindner nichts; trotzdem ist zu vermuten, daß sich Reger auch schon vor dem Jahre 1888 auf diesem Gebiet vorgetastet hat - möglich, daß es heimlich, ohne Wissen

seiner Umgebung geschah 5). Es mag aber mit Recht bezweifelt werden, ob es in so großem Umfang der Fall war, wie Reger einmal behauptet hat 6), selbst wenn diese Versuche später alle von ihm vernichtet worden sind 7)- Lindner hätte doch von der einen und auch von der anderen Tatsache Kenntnis erlangt und sie in seiner Biographie angeführt 8).

Von dem unbestreitbar tiefen Eindruck, den der Besuch Bayreuths auf den jungen Max Reger machte, war schon die Rede. Nochmals sei hier hervorgehoben, daß gerade durch die Oper - mit zwei Werken Richard Wagners - die erste Begegnung Regers mit der Klangwelt des Orchesters vermittelt wurde. Die Empfänglichkeit für diese ihm noch unbekannte Art der Sinneswahrnehmung war noch verstärkt dadurch, daß er die Möglichkeit gehabt hatte, sich auf die beiden Werke - "Parsifal" und "Die Meistersinger von Nürnberg" - gründlich vorzubereiten. So waren ihm Text, Handlung und Themen bzw. Leitmotive schon vor der Reise nach Bayreuth durchaus geläufig; gerade darum mußte eben für ihn das Klangerlebnis des Orchesters umso stärker sein, als seine Aufmerksamkeit nicht oder jedenfalls nicht so sehr durch die Vorgänge auf der Bühne beeinträchtigt wurde.
Bekanntlich hatte Reger zwei Jahre später wieder Gelegenheit, ein Theater zu besuchen und damit auch Opern zu hören, nämlich mit Beginn seiner Wiesbadener Studienzeit, vom Herbst des Jahres 1890 an 9). Ob und in welchem Umfang Reger von dieser Gelegenheit Gebrauch gemacht hat, ist im einzelnen nicht bekannt 10). Fest steht aber, daß ihn in jenen Jahren das Problem der zeitgenössischen Oper wohl beschäftigt hat. Dies beweist sein Brief aus der ersten Hälfte des Jahres 1891, der die begeisterte Aufnahme der Oper "Cavalleria rusticana" von Pietro Mascagni in Wiesbaden zum Anlaß nimmt 11); er bezeichnet sie als "tragische Operette" und er sagt ihr keine lange Lebensdauer voraus. Reger ist der Ansicht, daß das Ideal der neuen, nachwagnerischen Oper nur die "Vereinigung von Wagner und Gluck" sein kann. Vier Jahre später 12) glaubt Reger seine Voraussage bezüglich Mascagni bereits bestätigt; er hält ihn für "musikalisch unten durch" und meint, "Cavalleria rusticana" werde "nur höchst selten gegeben".
Über die Oper "Der arme Heinrich" von Hans Pfitzner sagt Reger kurz, das Werk habe "keine Zukunft", während er "Hänsel und Grete" von Humperdinck "als Kassenstück" betrachtet, das dem Komponisten "bald genug" einbringen wird.
Damit schließen die brieflichen Urteile Regers aus der Wiesbadener Zeit über das damalige Opernschaffen. Im selben Jahre (1895) kommt zwar das Theater nochmals ins Gespräch, allerdings in anderer Weise 13). Vermutlich hatte sich der Adressat des damaligen Briefes um eine Korrepetitorstelle für Reger bemüht; dieser anwortet jedoch, er habe "zum Theater, besonders zu einer kleineren Bühne, ... gar keine große Lust".
In den nachfolgenden Weidener Jahren - Sommer 1898 bis Herbst 1901 - erregen besonders zwei Opern die Aufmerksamkeit Regers: "Ingwelde" von Max von Schillings und "Der Bärenhäuter" von Siegfried Wagner. Wiederholt 14) bittet er seinen Wiesbadener Freund Ernst Guder um Zusendung eines Klavierauszuges der "Ingwelde" 15). Aber die weni-

gen Bemerkungen zu diesem wie die deutlich ablehnenden Sätze zu dem nächsten Werk lassen Regers negative Einstellung zu den beiden Opernkomponisten erkennen 16). Zunächst gibt Reger ein negatives Urteil über den "Bärenhäuter", das ihm zugetragen wurde, brieflich weiter 17); nachdem er sich, vermutlich anhand eines Klavierauszuges oder von Stücken daraus, näher mit dem Werk beschäftigen konnte, verhehlt er keineswegs den ungünstigen Eindruck, den er empfing 18): das, was er von der Musik kennt, bezeichnet er als "haarsträubend talentlos", die Oper im ganzen als "eine erbärmliche, allen künstlerischen Forderungen absolut unfähig gegenüberstehende Arbeit", die Handlung als "manchmal geradezu absurd und saudumm", und er hält es "für einen Schandfleck in der deutschen Kunstgeschichte, daß man ein so trauriges Machwerk aufführt". Schließlich hatte Reger selbst die Gelegenheit, einer Aufführung dieser Oper in München beizuwohnen 19); er fand sein bisheriges Urteil, das sich nun 20) auf empörte Ausrufe 21) beschränkt, bestätigt. Aber wie zuvor ist ihm unverständlich, daß man soviel Aufhebens von dem Werk macht; bitter fügt er hinzu:"Aber es ist Mode !" und er meint:"In 5 Jahren weiß niemand mehr etwas von der Oper " 22).

Von sich aus wird Reger in jungen Jahren nicht auf den Gedanken gekommen sein, selbst eine Oper zu schreiben. Vielmehr scheint es, als ob um die Jahrhundertwende die Frage erstmals an ihn herangetragen wurde, ob er in dieser Richtung Pläne habe. Reger läßt in seiner Antwort 23) die Möglichkeit einer Opernkomposition noch offen; seinen abschlägigen Bescheid begründet er mit praktischen Erwägungen:"Bei den Verhältnissen, wie sie augenblicklich sind, und alles "Italienische" eher zieht, ist es für einen deutschen Komponisten ein gewagtes Stück, soviel Zeit und Mühe auf eine Oper zu verwenden und nachher das Werk unaufgeführt zu wissen."

Ganz anders lautet indessen die Erklärung, die Reger vier Jahre später für die Zurückweisung eines Librettos gibt, das ihm zur Vertonung angeboten worden war. Reger gesteht nun 24)offen ein, daß er "zur Oper und zum Musikdrama absolut keine Begabung" habe ; weiter habe er "mit dem Theater absolut keine Fühlung" und er sei der Meinung, daß nur der für's Theater komponieren dürfe, der "Sinn und Verständnis als selbst Schaffender für Bühnenwirkung" besitze. Diese "unerläßliche Eigenschaft"ginge ihm aber vollständig ab. Reger schlägt daher für die Vertonung des ihm angebotenen Librettos "einen Bühnenkomponisten " vor, "z.B. (Max von) Schillings, Leo Blech, Eugen d' Albert". Seit der Übersiedlung nach München im Herbst des Jahres 1901 hatte Reger, nach der dreijährigen Pause in Weiden, wieder Gelegenheit, regelmäßig Opern zu hören - nun für zehn Jahre, zunächst in München und dann in Leipzig. Aber wieder fehlen, wie für die acht Wiesbadener Jahre, die Anhaltspunkte dafür, inwieweit Reger etwa diese Gelegenheit genutzt hat. Einen Hinweis für das Fehlen solcher Handhabe kann das eben angeführte Bekenntnis (er habe"mit dem Theater absolut keine Fühlung")geben, aber letztlich ist es die starke Inanspruchnahme Regers durch eigenes Schaffen und Konzertieren, die eben das Interesse für die Kunstgattung der Oper zwangsläufig minderte.

Aber da taucht in den letzten Leipziger Jahren ein Plan auf, der verschiedentlich Erwähnung gefunden hat:die Vertonung eines bayerischen Opern-

stoffes. Lindner 25)bemerkt vorab allgemein hierzu, daß Reger sich nicht gedrängt fühlte, eine Oper zu schreiben; andererseits sei er der Komposition einer "komischen, bzw. burlesken Oper "nicht völlig ablehnend gegenübergestanden. In die Jahre 1909/10 26) legt Lindner dann Regers Ausspruch:"Ludwig Thoma könnte mir vielleicht einen Stoff zurechtmachen, eine Unterlage geben zu einer urfidelen, bajuvarischen, kerngesunden Volksoper" 27). Lindner stellt dann mit großer Erleichterung fest, daß dieses Werk ungeschrieben blieb 28.)Näheres über den Versuch einer Verbindungsaufnahme mit Ludwig Thoma ist aus den Erinnerungen Elsa Regers zu erfahren 29). Sie berichtet, daß Reger nach der Rückkehr aus dem Tegernseer Urlaub (Sommer 1911) geäußert habe, er würde gern in Ludwig Thomas Weihnachtslegende "Heilige Nacht" die Vertonung der Gesänge übernehmen. Elsa Reger schrieb damals in diesem Sinne an Thoma, blieb aber ohne Antwort. Aus den noch mitgeteilten Briefen Ludwig Thomas 30)aus den Jahren 1916-19 ist zu ersehen, daß dieser dem Plan nicht nur zugestimmt, sondern sich zu weiterer Zusammenarbeit für ein Weihnachtsspiel bereitgefunden hätte 31).
Hasse 32) und Jinkertz 33)wiederum sprechen bei der Verbindung Reger - Thoma von der Komposition eines burlesken Bühnenwerkes. Hasse bemerkt hierzu sogleich, daß Reger "das dramatisch-darstellende vollständig verschlossen" war.
Er meint zwar, daß "eine satirische Baunernkomödie von Ludwig Thoma" (mit recht viel Derbheit und Humor bayerischer Art) das einzige gewesen sei, was Reger für die Bühne hätte komponieren wollen; Hasse bezweifelt aber, ob Reger auf diese Weise tatsächlich Zugang zum Theater gefunden hätte. Jinkertz dagegen hält dies immerhin für möglich:"durch das Zusammenwirken dieser beiden Meister begnadeten Humors hätte schon eine komische Oper entstehen können, einzig in ihrer Art". Jinkertz 34) erzählt außerdem die Begebenheit, wie Reger eines Tages ein Libretto über das Leben des Schweizer Malers Karl Stauffer - Bern 35) zur Vertonung angeboten worden sei. Der Verfasser des Librettos habe jedoch schon bei der ersten Besprechung mit Reger Forderungen gestellt und "dabei unvorsichtigerweise das Wort "Konjunktur"fallen gelassen"; daraufhin habe Reger empört das Gespräch abgebrochen 36). Verbürgt ist ein Opernbesuch Regers in Duisburg 37). Nach der Aufführung der Oper "Hoffmanns Erzählungen" von Jacques Offenbach, die Reger anscheinend nicht kannte, äußerte er "er habe nicht gewußt, daß man eine Oper mit solch einfachen Mitteln schreiben könne, und er habe Lust bekommen, auch eine Oper zu komponieren". Auch dieser Plan kam nicht zur Ausführung. Es bleibt noch ein Wort über Max Regers Verhältnis zu den Opern Richard Wagners und Richard Strauss zu sagen. Zu letzterem meint Hasse 38), damit habe sich Reger "nicht näher beschäftigt", während er für Richard Wagner genau die von Reger bevorzugten Werke angibt 39):"(Die)Meistersinger (von Nürnberg)", "Tristan (und Isolde)", "Parsifal". Hehemann 40) führt ergänzend dazu an, daß Reger "Wagners Partituren genau kannte"; völlig zu Recht vermerkt er aber, daß Reger "wohl kaum alle Schöpfungen des Bayreuthers auf der Bühne gesehen"habe. Zu erwähnen ist schließlich, daß das Ehepaar Reger auf Einladung von Siegfried Wagner im Sommer 1914 an den Bayreuther Festspielen teilnehmen wollte 41)Der Ausbruch des Ersten Weltkrieges machte diesen

Plan zunichte. 42).

Einige Frühwerke von der Ouvertüre in h-moll
bis zu den Zwei Romanzen op. 50.

Sieht man von der noch unbewiesenen Vermutung ab, daß sich Reger schon vor dem Jahre 1888 auf kompositorischem Gebiet versucht hat, so muß die

"Ouvertüre h-moll 43)

aus dem Spätsommer des Jahres 1888 als erstes größeres, abgeschlossenes Werk Regers angesehen werden. Zwar ist diese Komposition vom Autor selbst vernichtet worden; es sind jedoch Einzelheiten über die Entstehung der Ouvertüre bekannt, und es liegt dazu eine aufschlußreiche Beurteilung über das Werk vor. So ist es im Hinblick auf die geplanten, begonnenen und ausgeführten Instrumentalwerke Regers geradezu geboten, die wichtigsten der überlieferten Tatsachen an den Anfang der Werkbetrachtungen zu stellen.
Die Anregung zu dem ersten umfangreichen Opus Regers ging von Adalbert Lindner aus. Dieser meinte, daß sein Schüler sich, nach Jahren eifrigen Klavierstudiums und nach mancherlei Beschäftigung mit Harmonielehre und Kontrapunkt 44a), nun auch schöpferisch betätigen sollte 44 b). Er verband damit eine ganz bestimmte Absicht: Das so entstandene Werk sollte in einer privaten Musiziergemeinschaft, in der er, Lindner, und Regers Vater mitwirkten 45), zur Aufführung kommen. Aus praktischen Erwägungen gab Lindner daher einen Hinweis auf die erhoffte Besetzung 46); sie wäre bei den wenigen Instrumenten - Flöte, Klarinette, Streichquintett, Klavier - kammermusikalisch als Oktett zu bezeichnen gewesen.
Der junge Max Reger nahm die Anregung sogleich auf, und er konnte schon "ganz kurze Zeit darauf", wie Lindner berichtet 47), die "Einleitung zu einer Ouvertüre in h-moll" vorlegen. Im weiteren Verlauf ergab sich "bald ein Gebilde, das, nur aus ein paar Haupt- und Seitenthemen bestehend, vor allem schon eine ganz bedeutende Herrschaft über den Kontrapunkt verriet" 48). Lindner berichtet dann weiter, daß das Werk beträchtlich an Umfang zunahm, "die herkömmliche Ouvertürenform ward kühn zerbrochen, und sein Schöpfer konnte sich nimmer genug tun in der Ersinnung neuer Kombinationen und Durchführungen" 49). Über die Themen selbst soll sich Reger zweifelnd geäußert haben, "ob das Hauptthema des Allegrosatzes bedeutend genug sei, dem Ganzen, bzw. den übrigen Themen die Waage zu halten" 50). Aber sonst hatte er sich nicht bei der Niederschrift der Ouvertüre beirren lassen, auch nicht durch den Hinweis, daß das Werk bei noch größerer Ausdehnung zu umfangreich und für eine Aufführung zu lang werden würde 51). Reger dachte wohl schon von Anfang an in bestimmten Größenordnungen ; bei seinem Erstlingswerk setzte er den Schlußstrich auf der 120. Partiturseite 52), und Lindner kann dazu nur feststellen, daß es damit "den mehrfachen Umfang einer Ouvertüre erhalten" hat. Trotz dieses Übermaßes hebt er bewundernd die wichtige Tatsache hervor, daß zu diesem Werk "noch gar keine schriftlichen Studien in Kontrapunkt, Instrumentations- und Formenlehre vorausgegangen "waren 53).
Lindner hatte den Einfall , die Komposition bei berufener Stelle zu

fachgerechter Prüfung vorzulegen; er wählte die Person Hugo Riemanns 54), dessen Name ihm durch theoretische Schriften durchaus geläufig war und dessen Ausgaben er im Klavierunterricht ständig benutzte 55). Der Begleitbrief, den Lindner bei Übersendung der Komposition an Riemann geschrieben hatte, enthält noch einige wissenswerte Punkte 56). Lindner hebt, nach einer Beschreibung des bisherigen Studienganges seines Schülers, den starken Eindruck hervor, den der Besuch von zwei Wagneropern in Bayreuth bewirkt hatte ; er nennt die beigefügte Komposition deshalb "die Frucht dieses Ereignisses" und "im Banne jenes gewaltigen Eindruckes"habe er sie begonnen und vollendet 57). Zur Niederschrift selbst bemerkt Lindner, daß "eine größere Komposition, z.B. für Klavier oder Gesang" nicht vorausging, daß "niemals ein Klavier benützt"wurde, also "jede Note nur seiner eigenen Phantasie"entstammte, und daß er für die Fertigstellung "den kurzen Zeitraum von eineinhalb Monaten" benötigte 58). Er unterstellt seinem Schüler ein Gefühl der Unsicherheit ("recht gemischte Gemütsverfassung"), weil er sein Werk noch nicht gehört habe; "vielleicht würde er nach einer guten Aufführung doch manches ändern" 59). Mit der Form der Komposition ist Lindner nicht ganz einverstanden". Er hätte gewünscht, daß "die übliche Form" der Ouvertüre "beibehalten worden wäre", wie es zunächst den Anschein hatte. Obwohl sein Schüler mit der Form der Ouvertüre "genau vertraut" sei, habe er sie "nun einmal zerbrochen und davon nur den großen Rahmen beibehalten". Lindner bezeichnet dieses Unternehmen als "Wagstück" und bezweifelt, ob es "nach den auftretenden Themen gerechtfertigt erscheint" und "ob in Bezug auf Kontrapunktik nicht etwa des Guten zu viel getan" sei 60) .

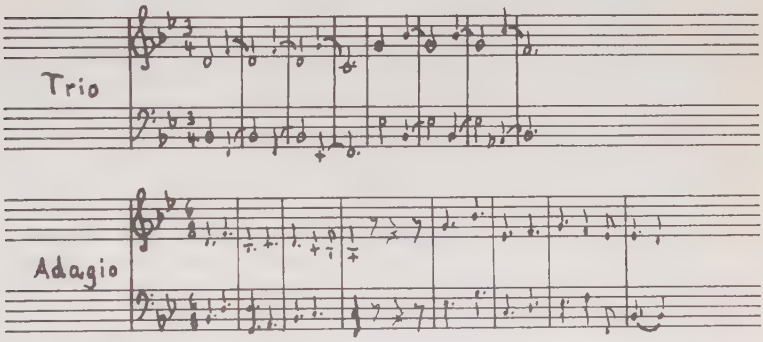
Die Antwort Hugo Riemanns vom 26.11.1888 61a) geht auf alle diese Punkte genau ein. Riemann beginnt seinen Brief mit einer verständlichen Voreingenommenheit, die er sogleich zurücknimmt: Der erste Eindruck einer "Motiv- und Phrasierungssucht" hatte sich bei näherem Zusehen nicht bestätigt 61b). Aber er hat dann doch gewichtige Einwände, die er in einem allgemeinen Urteil zusammenfaßt und den Einzelbetrachtungen voranstellt: "Auf dem betretenen Wege wird er so bald nicht weiterkommen". Riemann stellt dann kurz fest, daß das Werk allerdings keine Ouvertüre sei, und er bemerkt zur Instrumentation , daß man weder von einem Orchester- noch von einem Kammermusikwerk sprechen könne, "einfach darum, weil die einzelnen Instrumente noch gar nicht wissen, was sie zu tun haben"; er verweist dabei auf "die klägliche Rolle" der ersten Violine. Den kontrapunktischen Bemühungen kann er seine Anerkennung nicht versagen; er bezeichnet die Kontrapunkte als "zum Teil recht ordentlich", aber er setzt hinzu "freilich macht einer den andern tot". Riemann gibt dann bestimmte Ratschläge für den jungen Reger: Die Anregung des Studiums des 4. Bandes der Kompositionslehre von Marx und seines eigenen Lehrbuches des Kontrapunktes sowie die Aufforderung, "sich zuerst und vor allem in der Melodieentwicklung zu üben", sodann "Lieder, Konzertstücke, Quartettsätze, besonders Adagios (ohne Variationen) zu schreiben, um etwas länger denken zu lernen als Motive von 4 Takten". Für Lindner fügt er die Mahnung hinzu, Bayreuth sei "Gift" für seinen Schüler 62), und er solle ihn Bach und Beethoven studieren lassen, bis er fähig sei,

"einen vernünftigen, getragenen Satz zu schreiben" 63).
Bei einer solchen Anzahl wichtiger Äußerungen ist es sehr bedauerlich, daß nichts von diesem Erstlingswerk Regers erhalten blieb 64); nicht einmal die Themen sind überliefert. So kann man nur mit Sicherheit sagen, daß die "Ouvertüre in h-moll" aus einer getragenen Einleitung mit anschließendem Allegroteil bestand. Innerhalb des letzteren gab es einige Haupt- und Nebenthemen, die in vielfältigen Kombinationen kontrapunktisch verarbeitet wurden. Bei derartiger Verfahrensweise liegt es nahe, auch an einen ersten Symphoniesatz zu denken. Gestützt wird diese Annahme einmal durch die Tatsache, daß Reger , trotz der großen Ausdehnung der Komposition , genau gewußt hat, an welchem Punkt er das Werk abschloß; es ist demnach vorstellbar, daß der Aufstellung der Themen zu Beginn des Allegroteils eine Art Reprise gegen Ende entsprochen hat. Zum anderen sagt Riemann in seinem Brief klar aus, daß das Werk keine Ouvertüre sei; allerdings läßt er sich nicht näher über die tatsächliche Form aus. Es ist auch zu bedenken, daß Reger beide Formen - diejenige der Ouvertüre und und ebenso diejenige des ersten Symphoniesatzes - doch bis zu einem gewissen Grade geläufig waren; schon aus der Anfangszeit seines Klavierspiels und während des Unterrichts bei Lindner hatte er oft Ouvertüren und Symphonien in vierhändigen Arrangements gespielt, und es kann als sicher angenommen werden, daß Lindner dabei Erläuterungen zum Aufbau der Stücke gegeben hat. Die Bemerkung Riemanns, Bayreuth sei Gift für den jungen Reger, ist wohl auf die Thematik und möglicherweise auch auf vorgekommene harmonische Wendungen zu beziehen; Reger hat den Einfluß Wagners jedenfalls selbst gespürt und auch zugegeben 65).
Es folgte eine Zeit eifrigen Studiums der beiden von Riemann übersandten musiktheoretischen Werke und des Bemühens, den Vorschlägen Riemanns nachzukommen. Zunächst entstanden einige Lieder 66a); kurz darauf aber wandte sich Reger wieder der Instrumentalmusik zu. Es kam zur Niederschrift des

Scherzo für Flöte und Streichquintett 66b).

Nur drei der älteren Biographen Regers schreiben von seinem zweiten Instrumentalwerk: Bagier, Lindner und Stein. Es handelt sich um das Scherzo in g-moll für Flöte und Streichquintett aus dem Frühjahr 1889; im Gegensatz zur Ouvertüre in h-moll ist das Scherzo erhalten geblieben.
Stein erwähnt das Werk nur kurz; er gibt den Umfang mit 267 Takten an 67). Bagier fühlt sich zu einigen lobenden Bemerkungen veranlaßt und ist bemüht, das Werk stilistisch einzuordnen. Er meint, daß der junge Reger "noch keinerlei eigenen Ansatz wagte, daß er aber mit erstaunlicher Gewandtheit und formaler Begabung" verstanden habe, "sich den Stil des mittleren Beethoven und frühen Brahms anzueignen". Bagier spricht dann im Hinblick auf das frühe Datum der Komposition in "ehrlicher Bewunderung" von der "Selbstzucht und Konzentration" des Autors 68).
Lindner rühmt das "thematische Leben" , das "schon in dieser Studie" stecke, und er hebt hervor, wie der junge Reger sich bemühe, "über das Ganze Licht und Schatten weise zu verteilen" 69). Die in der Biographie angeführten Notenbeispiele geben die beiden Themen des Scherzo sowie dasjenige des Trio wieder 70). Wohl hinsichtlich des

Letzteren äußerte Lindner 71) die Vermutung, daß das Scherzo ursprünglich als vierter Satz des nachfolgenden Streichquartetts in d-moll gedacht gewesen sein könnte; zumindest faßt er das Scherzo als Vorstudie dazu auf 72). Er begründet seine Vermutung mit dem Hinweis, Flöte und Baß seien im Scherzo "nicht gerade obligat" 73). Stützen läßt sich die Zusammengehörigkeit der beiden Werke durch einen Vergleich des Trio mit dem Beginn des Adagio aus dem Streichquartett 74):



Der ungerade Takt, die gleiche Tonart, die Terz-, Quart- und Quintschritte deuten wenigstens eine Verwandtschaft an.
Für die Beschränkung im Umfang und in der Zahl der Instrumente gibt Lindner eine glaubhafte Erklärung. In einer handschriftlichen Anmerkung weist er darauf hin, daß das Scherzo zu denjenigen Stücken gehöre, die Reger auf den brieflichen Rat Riemanns hin geschrieben habe 75). Diese Tatsache ist zugleich der Schlüssel für die Unbeholfenheit, die auch in diesem Werk eine Komposition zwischen Kammer- und Orchestermusik entstehen ließ. Die Ungeschicklichkeit hat ihren Grund aber nun vor allem wohl darin, daß Reger in dem abgesteckten Rahmen allzu ängstlich verfuhr. Man muß Lindner darin zustimmen, daß die Flöte durchaus keine vorherrschende Rolle einnimmt. Jegliches Laufwerk scheint sorgsam vermieden, nur an wenigen Stellen tritt die Flöte mit dem Scherzothema selbständig hervor, im übrigen wird sie lediglich zur Verstärkung herangezogen oder mit liegenden Stimmen betraut. Eine ähnliche Stellung nimmt der Kontrabaß ein ; nur in vier Takten hat er alleinige Baßfunktion, sonst wird er ebenfalls zur Verstärkung herangezogen oder er hat, meist mit dem rhythmischen Motiv

♩. ♪ ♩ als Oktavsprung
oder auf gleicher Tonstufe

Orgelpunkte auszuführen.
Das Vorbild Regers bei der Komposition des Scherzo ist unzweifelhaft Beethoven gewesen. Darauf deutet einmal der Eingang in der Baßlage hin, der seine Entsprechung in dem Beginn des Scherzo der 5. Symphonie Beethovens hat. Das Auftreten des schon erwähnten punktierten Rhythmus stellt eine Verbindung zum Scherzo der 9. Symphonie her. Dort

wie

hier ist das rhythmische Motiv maßgeblich am Geschehen beteiligt, nur daß eben bei Reger die Streicherstimmen zeitweilig die Paukenfunktion übernehmen müssen. Weder im melodischen Ablauf noch im Aufbau kann man aber von einer Nachahmung Beethovens durch Reger sprechen; die beiden aufgezeigten Berührungspunkte sind deshalb lediglich das Ergebnis einer mehr äußerlichen Anregung.

Noch vor Ostern 1889 entstand das

Streichquartett d-moll in drei Sätzen 77a).

Lindner widmet ihm eine ausführliche Besprechung 77b), an deren Schluß er neben der kurzen Entstehungszeit die Tatsache hervorhebt, daß Reger vorher "weder die Partitur eines klassischen Streichquartetts studiert, noch eine gute Quartettvereinigung überhaupt hatte spielen hören" 78); auch habe er die Proben der erwähnten Musiziergemeinschaft weder als Zuhörer noch als Mitspieler besucht. Wieder betont Lindner damit die Voraussetzungslosigkeit der Komposition 79).
Schon mit seinem Dank für die übersandten musiktheoretischen Werke hatte Reger darum gebeten, Riemann einen weiteren Versuch zur Beurteilung vorlegen zu dürfen 80). So sandte er am 8.6.1889 80a) das Streichquartett an Riemann 81), um dessen Meinung darüber zu erfahren; Reger schreibt dazu über seine Komposition, "daß das Quartett für manche Stimmen etwas schwierig ausgefallen ist" 82). Von besonderer Bedeutung war in diesem Fall Riemanns Urteil deswegen, weil davon des jungen Reger musikalischer Ausbildungsgang abhing 82a).
Die erwartete Beurteilung 82b) fiel für Reger günstig aus: Riemann bestätigte ihm ausreichendes musikalisches Talent, um als Musiker beruflich tätig zu werden; er erbot sich, Regers musikalische Ausbildung selbst zu überwachen und ihn als Schüler anzunehmen 83).
Trotzdem verlangte der besorgte Vater, daß sein Sohn die Aufnahmeprüfung am Lehrerseminar in Amberg ablegte; dieser bestand sie ohne Schwierigkeit 84). Hierauf wandte sich Joseph Reger 85) selbst am 9.8. 1889 an Riemann und bat ihn um Bestätigung seines abgegebenen Urteils 86). Aber sogar auf den zweiten günstigen Bescheid hin 87), glaubte Joseph Reger 88) eine weitere Persönlichkeit zu Rate ziehen zu müssen, nämlich Joseph Rheinberger 89), damals Lehrer für Orgelspiel und Komposition an der Akademie der Tonkunst in München 90). Sein Urteil lautete: "Ihre Kompositionen 91), die hiermit zurückerfolgen, habe ich durchgesehen und glaube ich in denselben trotz deren Unreife genügendes Talent zu finden, um sich der musikalischen Laufbahn zu widmen, obschon ich keinesfalls eine Verantwortung hierfür übernehmen kann, was ich für alle Fälle ausdrücklich bemerke" 92).
Darüber hinaus ist das Streichquartett allgemein hoch eingeschätzt worden, wenn auch die Mängel des Jugendwerkes nicht übersehen werden. So meint Lindner zum ersten Satz, daß dieser "weniger Originalität der Themen" als vielmehr "bemerkenswerte Prägnanz im Aufbau" zeige 93). Den zweiten Satz nennt er "eine absichtlich gewollte Beethovenstudie (sie entstand ja in der Zeit von Regers erster großer Beethovenbegeisterung)"; als Beweis führt er an: "Beherrschung und Verwendung der Dynamik erinnern stark an Beethoven" 94). Neben formalen Darlegungen vermerkt Lindner zum dritten Satz die Tatsache, daß Reger hier einen Baß oder 2. Violoncello zusätzlich zum Streichquartett verlangt 95) - ein durchaus obligates Instrument, wenn es auch oft Schwerpunk-

te des anderen Violoncello betont oder mit ihm unisono geht. Regers Anweisung la utet wörtlich: "Der Kontrabaß soll womöglich 1/2 Größe sein, um nicht zu übertönen" 96). Lindner weist übrigens noch daraufhin, daß Reger erst zwölf Jahre später - im Jahre 1901 - die Komposition eines Streichquartetts durchgeführt hat, nämlich mit den beiden Streichquartetten op. 54, Nr 1 und Nr 2 96a).
Bagier ist der Ansicht, das Streichquartett d-moll erhebe sich weit über das Niveau der anderen Jugendarbeiten, doch seien die Einfälle noch stark konventionell, ihre Verarbeitung und Fortführung verrieten jedoch eine erstaunliche Glätte und technische Selbstverständlichkeit 97). Schreiber bezeichnet es als ernsthafte Auseinandersetzung mit der Sonatenform 98). Unger hält es für "jugendlich feurig, aller tonalen Schwierigkeiten spottend" 99); Hehemann 100) und Poppen 101) erwähnen es lediglich, ebenso Stein in seiner Veröffentlichung vom Jahre 1941 102). Noch in der großen Biographie vom Jahre 1939 bezeichnet Stein das Werk als einen "noch ganz unselbständigen Streichquartettversuch" 103), während er in der Festschrift für Karl Straube 1943 zugeben muß: "Das d-moll-Streichquartett des Sechzehnjährigen läßt im Keim Grundwesen und Wegrichtung des späteren Meisters der absoluten Musik erkennen" 104). Eine kurzgefaßte Erläuterung für diesen Satz gibt Stein im Vorwort zur Studienpartitur: "Die Art der Themenaufstellung, ihre frei strömende Weiterspinnung, die gewaltigen Steigerungen und Kraftausbrüche, die starken dynamischen Gegensätze, der Einbau neuer Gedanken in das Gefüge der Hauptthemen" 105). Aber Stein verbirgt auch nicht die ungünstigen Merkmale dieses Jugendwerkes: "Die Erfindung steht noch ganz unter dem Einfluß klassischer Muster, vor allem Beethovens ... gewaltsame Modulationen, ja 'falsche Fortschreitungen', finden sich nicht selten; ebenso läßt die technische Behandlung der Streicher manche Wünsche offen, vor allem ihre Phrasierung ... die Dynamik, die sich in der Häufung der Vortragsbezeichnungen nicht genug tun kann ... die qua-rtettfremde Verwendung eines Kontrabasses" 106). Zu letzterem Punkt schlägt Stein vor, anstelle des Kontrabasses ein zweites Violoncello zu verwenden. Mit entsprechenden Änderungen könnte diese Stimme aber auch vom ersten Violoncello mitübernommen werden 107). Eine Erklärung dafür, warum im dritten Satz des Quartetts ein Kontrabaß hinzutritt, geben weder Lindner, noch Stein, noch Reger selbst. Wenn aber Stein den Kontrabaß hier als quartettfremd bezeichnet und ihn sogar für entbehrlich hält, so drängt sich die Vermutung auf, daß Reger durch orchestrale Vorstellungen zu der Vermehrung des Instrumentariums veranlaßt wurde. Wie bei den Erstlingswerken, der Ouvertüre und dem Scherzo, wäre so auch hier das eigentümliche Schwanken zwischen kammermusikalischer Besetzung und Orchesterdenken festzustellen.
Die Komposition des

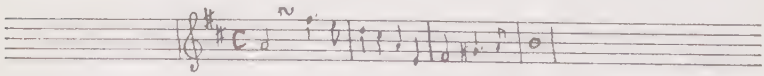
Largo D-Dur für Klavier, Violine und Violoncello 108) wurde gleich nach Abschluß des Streichquartetts d-moll geplant. Reger schreibt am 8.6.1889 109) an Riemann im Hinblick auf das nach seiner Meinung schwierigere Quartett: "Ich habe daher ein Trio für Violin, Cello und Klavier vor, das etwas spielbarer ausfallen dürfte."
Zur Niederschrift kam es aber wohl erst nach der in Amberg bestandenen Aufnahmeprüfung für das dortige Lehrerseminar 110). Lindner gibt an, daß das Werk "in kürzester Zeit fertiggestellt wurde" 111), vermut-

lich innerhalb von vierzehn Tagen; denn Reger meldet den Abschluß der Komposition in dem bereits erwähnten Brief, den er vor Antritt seiner Reise nach Königswiesen an Riemann schrieb 112). Zusammen mit dem Streichquartett d-moll war das Largo von Joseph Reger an Rheinberger zur Begutachtung geschickt worden, der auch über dieses Werk das zitierte Urteil abgab 113). Schon zuvor hatte Regers Vater Bedenken zum Largo geäußert, doch hatte der jugendliche Verfasser keinen Änderungsvorschlag angenommen 114). Das Urteil Rheinbergers allerdings veranlaßte Reger zu einigen selbstkritischen Äußerungen, mit denen er seine Unreife zugibt. Er ist sich klar darüber, daß "zur künstlerischen Vollendung" nicht nur Talent, sondern auch eine "technisch vollkommene Ausbildung" gehören; er "besitze aber bis jetzt nicht die geringste Technik" 115).

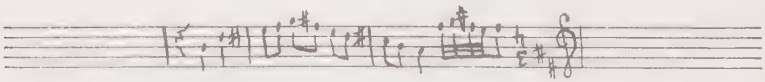
Ohne auf etwa vorhandene Mängel eines Jugendwerkes einzugehen, nennt Schreiber 116) den Largosatz "ein tiefempfundenes Stück mit reicher motivischer Durchformung", und er bemerkt zur Melodiebildung, daß hier "auch die später so charakteristisch gewordene asymetrische Periodisierung schon eine Rolle spielt". Reger hat, wie sich aus dem Titel ergibt, dem Largosatz einen Untertitel gegeben - Fantasie caracteristique" - und hinzugefügt "Aus Trio in B", die übrigen Sätze sind jedoch, nach Schreibers Angaben 117), "nicht nachweisbar".

In der Nachricht an Riemann über die Beendigung des Largo schreibt Reger, er habe "sich bemüht, alle Wagnerschen Einflüsse zu verdrängen" 118). Es sei hierbei an Riemanns Warnung 119) und an Regers Eingeständnis vom 5. 12. 1888 120) erinnert. Eine Anlehnung an Wagner wird man indessen kaum dem akkordischen Klaviersatz des Largobeginns 121) und seinen Harmonien entnehmen können; eher weist eine melodische Eigentümlichkeit auf die noch bestehende Verbindung zu Wagner hin. Gemeint ist der Doppelschlag, der in der Klavierstimme gleich anfangs zweimal (im achten und neunten Takt) vorkommt und dann sowohl in der Violinstimme (sechsmal) 122) als auch in der Violoncellostimme (dreimal) 123) wiederkehrt. An einer Stelle - in den Takten 60-62 - zeigt die Führung der Violine zumal durch den Aufwärtssprung in die große Sexte mit eingeschobenem Doppelschlag, große Ähnlichkeit mit dem Thema des Gebets aus Wagners Rienzi : 123a)

Wagner: "Rienzi", Ouvertüre, Takt 131-134, 1. Violine:



Reger: "Largo D-Dur", Takt 60-62, Violinstimme:



Eine andere Besonderheit ist die Verwendung von Arpeggien im Klaviersatz. Diese treten erstmals im Klavierbaß der Takte 57-65 auf, danach verstärkt , in beiden Systemen, in den Takten 85-90. Es ist nicht allein die Häufung derartiger, mit vollgriffigen Akkorden durch-

setzter Figuren, gerade gegen den Schluß der mit Takt 77 beginnenden Steigerung vom Pianissimo bis zum vierfachen Fortissimo, als vielmehr die Anweisung Regers: "Die Arpeggien von unten nach oben sollen jedesmal pp begonnen werden und bis zum ff anschwellen." 124). Dabei ist für die Streicherstimmen ein stetiges crescendo vorgeschrieben.

Ebenfalls in den Sommer des Jahres 1889 fiel die Entstehung eines weiteren Kammermusikwerkes; gemeint ist der

Klavierquintettsatz cis-moll. 125a)

Lindner 125b) meint, daß dieser Satz wenig später als das vorangegangene Largo für Klaviertriobesetzung "in kürzester Zeit" niedergeschrieben ben worden sei, und zwar, wie das Largo, gleich nach der in Amberg bestandenen Aufnahmeprüfung 126). Das rasche Aufeinanderfolgen der beiden Sätze wird durch den Brief Regers bestätigt, den er vor seiner Abreise nach Königswiesen an Riemann schrieb; hierin meldet er eben die Vollendung des Largo und die Inangriffnahme eines Klavierquintetts 127). Tatsächlich muß der erste Satz dieses Klavierquintetts schon vor Ende des Monats August fertiggestellt worden sein; Reger gibt wenig später, am 30.8.1889, Lindner gegenüber die Gründe an, warum er das Werk nicht fortsetzt" Der erste Satz - glauben Sie mir- ist so in sich selbst abgeschlossen , daß er keinen zweiten oder dritten mehr duldet. Also wie taufen wir's?? 128) Ich glaube , daß ich recht habe " 129).

Erst am 28.9.1889 sandte Reger den Klavierquintettsatz an Riemann zur Begutachtung: "Es ist diesmal eine Fantasie für Klavier und Streichquartett. Ich habe mich bemüht, Wagnersche Einflüsse so viel als möglich zurückzudrängen" 130). Diese Einflüsse machten sich nämlich gleich nach seiner Ankunft in Königswiesen bemerkbar 131); es wird sich zeigen, daß Spuren davon in dem Klavierquintettsatz verblieben sind.

Neben dem von Reger verfaßten Titel - "Fantasie. Harmonies funèbres" - , dem mit französischen Bezeichnungen die Besetzungsangabe folgt, enthält die erste Seite der Handschrift einen Bleistiftzusatz von späterer Hand über die mutmaßliche Entstehungszeit: "Von Lindner nicht erwähnt" 132). Sollte es der Mittelsatz sein aus einem Quintett in A-Dur ? (Vergl. Lindner S. 85 133)). Dagegen sprechen der Klaviersatz mit seinen Arpeggien und die Tremolostellen der Streicher. Reger's Kammerstil ist anders geartet, auch in den Jugendwerken. "Der Verfasser dieser Zeilen ist demnach der Meinung, daß der Satz in die Zeit vor Regers Ausbildung bei Riemann gehört. Schreiber 134) nennt den Satz den "Versuch eines Klavierquintetts in cis-moll" und gibt seinen Umfang mit 237 Takten an - "davon 27 Takte Introduktion Adagio sostenuto , das übrige ein Allegro con moto mit Einschub eines Adagiozwischenteiles in der Durchführung". Im einzelnen nimmt der Satz folgenden Verlauf:

Takt 1 - 27	Adagio sostenuto	♩	= 50
Takt 28 - 96	Allegro con moto	♩	= 108
Takt 97 - 110	Adagio sostenuto	♩	= 50
Takt 111 - 159	Allegro con moto	♩	= 100
Takt 161 - 237	Allegro con moto	♩	= 108 135)

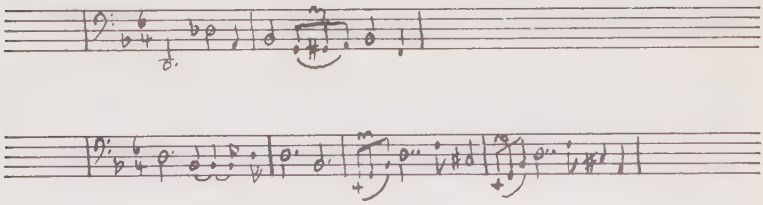
Trotz Regers "Bemühen, dem Wagner-Stil aus dem Wege zu gehen" meint Schreiber 136), daß "die Melodik oft noch theatralisch" sei. Zwar werde das Streichquartett "schon recht geschickt kontrapunktierend und klanglich schattierend - auch mit gelegentlicher Verwendung von Dämpfern - gehandhabt"; der Klaviersatz sei "phantasievoll", er spare "allerdings nicht mit dem Gebrauch des Tremolo nach Art des Klavierauszuges".
Die Klavierarpeggien sind am Anfang des Satzes (Takt 28-32) und gegen den Schluß (Takt 198-208) auf den Baß beschränkt, mit der Vorschrift piano bzw. pianissimo. Kurz nach Einsetzen des zweiten Allegro con moto rufen die Klavierarpeggien in den Takten 118 und 119(ppp) unzweifelhaft Harfenwirkung hervor. Arpeggien über beide Systeme im Fortissimo bei reichlichem Pedalgebrauch - "Immer sehr kräftig und mit Pedal" 137) - finden sich in den Takten 124-159. Streicher-Tremoli setzen erstmals im zweiten Adagio sostenuto , in den Takten 103-106, ein; vermehrter Gebrauch zeigt sich in den Takten 124-159 - entsprechend den eben benannten gleichen Takten der Klavierarpeggien: Zunächst hat das Violoncello die führende Melodie, durch Klavieroktaven verstärkt; danach tritt die 1. Violine hervor, jeweils zum Tremolo der übrigen Streicher; dazwischen liegt ein Unisono-Abwärtsgang aller Streicher (1. Violine in ausgehaltenen halben Noten, übrige Streicher Tremolo!).
Geht man von der Annahme aus, daß Reger den Klavierquintettsatz in Weiden begonnen und dann in Königswiesen fertiggestellt hat, so erklären sich die orchestralen Züge unschwer durch das Einwirken der erwähnten Einflüsse. Ein zweifelsfreier Anhaltspunkt für die Richtigkeit dieser Behauptung läßt sich nicht nennen; doch gewinnt sie an Glaubwürdigkeit durch folgende Tatbestände: Regers begeisterte Äußerungen über Wagners Musik gleich nach seiner Ankunft in Königswiesen 138); sein eingestandenes Bemühen, den Einfluß Wagners in seinen Kompositionen zurückzudrängen; das Auftreten der 'Harfen'-Arpeggien und der Tremoli erst im zweiten Teil der Komposition. Schließlich läßt das Schriftbild der neunten Partiturseite vermuten, daß gerade hier (Takt 77/78) der durch die Reise Regers verursachte Einschnitt und ein Neueinsetzen stattfand: Die plötzlich vermehrte Bewegung in der Klavierstimme (crescendo in den Abwärtsgängen, crescendo in den aufwärts geführten Arpeggien) 139), die sich in den Streichern fortsetzt und dort, bei Erreichen eines dynamischen Höhepunktes, mit synkopierten Doppelgriffen in den Violinen und der Bratsche ihren Abschluß findet. Wenig später (Takt 97) folgt dann das zweite Adagio sostenuto mit dem auffallenden Beginn der Streicher-Tremoli (ab Takt 103).

Neben diesen Versuchen in kammermusikalischen Besetzungen beschäftigten Reger - trotz der Empfehlung Riemanns, "Lieder, Konzertstücke, Quartettsätze, besonders Adagios" 140) zu schreiben - doch Pläne für ein größeres symphonisches Werk. Die erste Andeutung hierüber findet sich in dem Brief Regers vom 22.8.1889 aus Königswiesen an Lindner 141), nämlich zu einem

Symphoniesatz d-moll 6/4 für großes Orchester 141a).

Reger leitet seine Themenaufstellung mit den Worten ein "Zum Schreiben komme ich sehr wenig", und er läßt dann, ohne nähere Erläuterung nach den Worten "Nota Bene" 142) gleich die einzelnen Motive folgen.

Nach den wenigen Instrumentationsangaben zu schließen, die in den Notenbeispielen erscheinen - "3. Trompete", "3. Horn", "3 Posaunen", "Englisch Horn", "Baßklarinette" - war eine große Orchesterbesetzung vorgesehen. Das erste Thema erscheint zunächst in Baßlage, wird dann von 2. Violinen, 3. Trompete und 3. Horn übernommen und schließlich von 3 Posaunen unisono vorgetragen. Die übrigen Bläser bringen jeweils ein Motiv, das dem Thema entnommen ist , Violinen und Bratschen haben Tremoli in liegenden Stimmen, während Bässe, Celli und Fagotte Achtelbewegungen ausführen. Nach insgesamt 33 Takten setzt das Englisch Horn in ruhigen Notenwerten mit dem zweiten Thema ein. Die harmonische Stütze geben zunächst die Bratschen, dann die Fagotte. Zur Melodie des Englisch Horn erscheint schließlich in den Celli eine Gegenstimme - von Reger als drittes Thema bezeichnet -, die von der Baßklarinette weitergeführt wird.
Soviel kann aus den brieflichen Aufzeichnungen entnommen werden 143). Bereits acht Tage später zog Reger die Themen wieder zurück, als er an Lindner schrieb: "Ich hab Ihnen letzthin einige Notenbeispiele geschrieben! ... Schüren Sie diese Beispiele ins Feuer ..." 144). Es darf daher mit Sicherheit angenommen werden, daß Reger diese Themen nicht weiter zu verarbeiten wünschte, und daß demnach der Satz nicht zur Ausführung kam.
Tonart (d-moll) und Taktart (6/4) der verworfenen Themen beschäftigten Reger jedoch weiterhin. Wie wenig er sich davon lösen konnte, zeigt ein Vergleich zwischen dem ersten Thema der geplanten Symphonie und demjenigen der Introduktion des danach vollendeten Orchestersatzes:



Neben Tonart und Taktart stimmen auch Baßlage und Gebrauch von Achteltriolen überein. Der Satz erhielt die Bezeichnung :
"Herolde". Ouvertüre für großes Orchester (d-moll) 145).
Das Thema der Introduktion und das nachfolgende Hauptthema teilte Reger Lindner brieflich am 30.8.1889 aus Königswiesen mit 146). Reger bezeichnete diese Themen wieder einer geplanten Symphonie zugehörig , deren ersten Satz er aus den Ferien mit nach Hause zu bringen gedachte 147). Lindner 148) bemerkt dazu: "Der Symphoniesatz wurde nicht geschrieben!" 149)Das Datum der Fertigstellung des Satzes, der dann von Reger die obenbezeichnete Überschrift bekam, wird mit dem 23.11.1889 angegeben 150). Schreiber 151) geht in seiner Studie "Max Regers musikalischer Nachlaß" näher auf den Satz ein, dessen "erstaunlich mühelose Beherrschung der Form" er zwar lobt, den er aber als "noch etwas redselig" bezeichnet. Er gibt als weitere Einzelheiten an: "Die bezeichnende d-moll-Tonart und 375 Brahms'sche Sechsvierteltakte, ein introduzierendes Largo sostenuto und ein ganz nach klas-

sischem Formschema aufgebautes Allegro con brio. Es 152) setzt die Kenntnis Beethovens voraus, dessen fünfte Symphonie Reger damals schon bekannt war, nützt aber auch Wagner'sche Harmonik und ist von starkem jugendlichen Pathos erfüllt."
Der Symphoniesatz gliedert sich durchaus übersichtlich:

Introduktion	T. 1-27	Largo sostenuto
Exposition		Allegro con brio (mit neuer Taktzählung)
	T. 1-51	I. Thema
	T. 52-63	II. Thema
	T. 63-90	III. Thema
	T. 91-103	Epilog
Durchführung	T104-211	(mit Verarbeitung folgender Themen: I, Introduktionsthema, II, III)
	T212-217	Epilog
Reprise	T. 218-328	
Coda	T. 329-375	(Reihenfolge der vorkommenden Themen: II, Introduktionsthema, III)

Zur Instrumentation dieses Satzes ist zu sagen, daß die Blechbläser mit Zurückhaltung eingesetzt sind; ob sie nun thematisch hervortreten oder Holzbläser-bzw. Streicherlinien verstärken, stets ist zugleich auf rhythmische Akzentuierung Wert gelegt, die ein Verwischen der Linien vermeidet. Demgegenüber sind die Holzbläser weit mehr am Geschehen beteiligt; doch ist anzumerken, daß, zumal in der Durchführung, die Gewichtsverteilung im Wechsel zwischen Holzbläsern und Streichern geschickt gehandhabt wird.

Ohne genaue Datierung - "aus der frühesten Zeit", wie Schreiber 153) meint - liegt ein Scherzo für doppeltes Streichquartett vor, dem Reger folgenden Titel gegeben hat:

Scherzo für 4 Violinen, 2 Bratschen und 2 Violoncelli 154).

Das Stück steht in g-moll - "vierhundert Dreivierteltakte Allegro mit einem Mendelssohn'schen Hauptthema und einem fast brucknerisch anhebenden Trio" 155). Besondere Beachtung verdient die Tatsache - auf die Schreiber 156) nachdrücklich hingewiesen hat -, daß ein Quartett ohne Dämpfer und das andere durchweg mit Dämpfer zu spielen hat. Diese "registerartige Gegenüberstellung", die Reger mehrfach in seinen Orchesterkompositionen verwendet hat 157), ist damit durch das Scherzo als erstes und zugleich frühes Beispiel in seinem Schaffen belegt. Das Scherzo gliedert sich wie folgt:

Scherzo	T. 1-131		
Trio	T. 132-169		
Scherzo	T. 170-400	Durchführung	T. 170-246
		Reprise	T. 247-358
		Coda	T. 359-400

Maßgeblich am Geschehen beteiligt sind die Formen:

(rhythmisch)

♩ ♩ ♩ (melodisch, Terzsprung; im Scherzo sowohl nach unten wie nach oben, im Trio überwiegend nach unten)

♩. ♪ ♩ (rhythmisch)

Bei der Verarbeitung dieser Elemente ist in der Durchführung das zweite Quartett (con sordino) stärker beteiligt als das erste; eine Bewegungszunahme ergibt sich hier durch die reichliche Einschaltung von Sechzehntelfiguren.

Die Bitte Lindners an Reger, ein zwischen 1889 und 1891 entstandenes Lied mit der Überschrift

Adagio 158)

als Orchesterstück neu zu schreiben, wurde nicht erfüllt. Lindner 159) teilt dazu im einzelnen mit: "Dann folgte ein Abendlied von Ada Christen, in dem mir die Stimmung so wundervoll getroffen schien, daß ich dessen Schöpfer bat, es doch für unser Orchester als selbständiges Stimmungsbild umzuarbeiten. Aber das Arrangieren muß für Reger schon damals zu den weniger vergnüglichen Dingen gezählt haben - es blieb beim Versprechen." Im Hinblick darauf, daß dieses Lied ebenso wie die Symphoniesätze des Jahres 1889 mit einer unbegleiteten Baßlinie beginnt, wäre es sicher von Interesse gewesen zu erfahren, wie Reger den Orchestersatz angelegt hätte; allerdings ist zu berücksichtigen, daß durch den bestimmten Klangkörper - das mehrfach erwähnte Liebhaberorchester in Weiden - ein viel weniger umfangreiches Instrumentarium als bei den Symphoniesätzen gegeben war.
Für die Sommerferien des Jahres 1890 hatte sich Reger die Komposition eines Kammermusikwerkes vorgenommen; es ist jedoch nur bekannt, daß es ein

Streichquartett 160)

werden sollte. Reger 161) schrieb am 6. 7. 1890 darüber: "Aber warten Sie, ich werde in den Ferien ein Streichquartett schreiben, das eine Hölle von Kontrapunkt werden wird (Finale: große Fuge). Ja, die Fugenform hat mich ganz gefangen genommen." Der Einfluß der bei Riemann eifrig betriebenen Kontrapunktstudien ist aus diesen Worten unschwer zu entnehmen. Die Vermutung liegt nahe, daß Reger etwa durch Beethovens Quartettfuge op. 133 zu dem geplanten Finalsatz angeregt worden war.
Statt des beabsichtigten Streichquartetts konnte Reger zu Beginn der Wiesbadener Studienzeit eine Orchesterkomposition vorlegen. Es handelte sich um einen

Symphoniesatz d-moll 2/4 162).

Reger 163) meldete den Abschluß an Lindner in einem Brief vom 29. 9. 1890: "Jetzt habe ich einen ersten Symphoniesatz fertig." Wie bei dem vollendeten Symphoniesatz des Jahres 1889 so lobt auch hier Schreiber 164) die "erstaunlich mühelose Beherrschung der Form"; im Gegensatz zum vorgenannten Werk bezeichnet er dasjenige des Jahres 1890 als "bewußt gedrungen, knapp" 165). Weiter hebt er die "wohltuend kleine Besetzung ohne die Posaunen, das Kontrafagott, die dritte Flöte und das dritte und vierte Horn der Königswiesener Partitur" 166) hervor. Schreiber setzt hinzu: "Man spürt die intensiven Bach-Studien der Riemann-Zeit und die Schulung an der Wiener klassischen Sympho-

nik in diesem strengen Aufbau. Der ganze Satz wirkt abgewogen, gedrungen, geschlossen." 167) Eine ausführlichere Würdigung findet sich, ebenfalls von Schreiber 168), anläßlich der Uraufführung innerhalb des Dortmunder Max-Reger-Festes 1960 in dem bei dieser Gelegenheit herausgekommenen Programmbuch. Zur Charakterisierung der vorliegenden Komposition führt Schreiber hier aus:"Einige satztechnische Unebenheiten werden durch die erstaunliche Konzentration der oft an Bach erinnernden Technik thematischer Arbeit und motivischer Fortspinnung reichlich aufgewogen. Aus dem echt jugendlichen Pathos verschiedener Terzen- oder Sextengänge in den Streichern spricht die Mentalität des frühen Brahms, auf den Riemann seinen Schüler oft mit Nachdruck hingewiesen hatte. Bach, Beethoven und Brahms:Diese drei Vorbilder stehen dem jungen Komponisten wohl bewußt vor Augen, so daß Persönliches noch fast ganz zurücktritt 168a) Der Aufbau des Satzes vollzieht sich in folgendem Ablauf:

Exposition	1. Thema	T. 1-55
	2. Thema	T. 56-93
Durchführung		T. 94-218
Reprise		T. 219-279 168b)

Zur Instrumentation des Satzes bleibt hinzuzufügen, daß ähnlich demjenigen des Jahres 1889 die Holzbläser gegenüber den Blechbläsern weit mehr an der thematischen Verarbeitung mitwirken. Die Blechbläser haben im Rahmen des zweiten Themas gelegentlich melodische Aufgaben; sonst sind sie zurückhaltend, rhythmisch unterstreichend oder mit Haltetönen harmonisch stützend, eingesetzt.
In den folgenden Monaten wandte sich Reger wieder anderen Besetzungen zu. Zunächst plante er, ein

Streichquartett 169)

zu schreiben. Das Eingangsthema teilte Reger brieflich 170) am 26.7. 1891 Lindner mit, und er schrieb dazu: "Jetzt habe ich ein Streichquartett im Kopfe. Das Thema läßt sich ja so famos brauchen ; zum Beispiel zur Umkehrung." Die Komposition wurde, trotz partiturmäßiger Angabe des Beginns, nicht ausgeführt.
Als Bearbeitung ist zu erwähnen :

Muzio Clementi , Sechs Sonatinen op. 36 für Klavier mit hinzugefügter Violinstimme 171).

Zweifellos ist diese Arbeit als eine kontrapunktische Studie anzusehen 171a).
Es sollten dann

Fünf Schilflieder nach Lenau für Singstimme, Klavier und Viola 172)

folgen. Reger schrieb am 4.10.1891 173) nur als kurze Ankündigung: "Jetzt bin ich dabei, ein Schilflied von Lenau zu komponieren." Lindner bestätigt die Tatsache 173a) und gibt bekannt, daß es sich um 5 Lieder gehandelt habe 174). Sie kamen nicht zum Druck 175); das Manuskript gelangte in den Besitz der Schwester Regers 176). Bedauerlicherweise ging das Original auf dem Wege des Postversandes zwischen München und Stuttgart verloren 177). Das zweite Werk in der Besetzung Singstimme , Streich- und Tasteninstrument sollte

Der 5. Psalm für Alt oder Mezzosopran, Violine und Orgel 178)

werden. Ebenfalls unter dem 4.10.1891 179) schrieb Reger:"Jetzt bin

ich dabei ... auch den 5. Psalm für Orgel (zu komponieren)." Die Komposition ist nicht erhalten; Huesgen 180) nimmt an, daß Reger - sollte das Werk tatsächlich fertig vorgelegen haben - sie selbst vernichtet hat.
In noch geringerer Besetzung, rein instrumental, ist die

Geistliche Arie für Violine und Orgel 181).

Der Satz aus Regers Brief vom 28.10.1892 182)"daß ich eine geistliche Arie für Violine und Orgel geschrieben habe" könnte darauf schließen lassen, daß die Komposition vollendet wurde; Lindner 183) spricht indessen nur von der "Inangriffnahme". Wie beim 5. Psalm so vermutet Huesgen 184) auch hier, daß Reger das Werk selbst vernichtet hat.
Wohl im Entwurf steckengeblieben ist das

Quartett c-moll für 2 Violinen, Viola und Violoncello 185).

Reger teilt am 24.10.1892 186) mit, "(daß ich) jetzt fix an dem Streichquartett arbeite. Ich habe die Einleitung bereits fertig! Nun geht's an den ersten Satz. Tonart c-moll !"Der Entwurf zu diesem Streichquartett war bisher nicht auffindbar.
Die Quellenangaben über das

Quintett A-Dur für Klavier, 2 Violinen, Viola und Violoncello 187)

sind unklar. Lindner 188) berichtet von einem Brief Regers vom 28.10. 1892 und einem darin erwähnten Quintett - er gibt aber nur 4 Instrumente an (Klavier, Violine, Bratsche, Violoncello). Im Register 189) heißt es "Quintett" mit 5 angegebenen Instrumenten (2 Violinen, Bratsche, Violoncello, Klavier). Reger selbst 190) schreibt unter dem 21.4.1893 an Lindner von einem Klavierquartett. Auch diese Komposition liegt nicht vor; es ist anzunehmen, daß das Werk nur geplant gewesen war.

Als wichtiges Zeugnis aus Regers Lehrzeit liegen

Deutsche Tänze aus op. 10,
für Orchester instrumentiert 191)

vor. Es darf angenommen werden, daß diese Instrumentierungen einiger vierhändiger Klaviertänze eine Schülerarbeit Regers während der Lehrzeit bei Riemann sind. Reger wählte aus seinem Opus fünf Tänze aus; es sind dies die Nummern 1, 5, 6, 7 und 11; das Arrangement der letzten Nummer ist nur als Fragment erhalten. Die Besetzung ist für alle Tänze gleich: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Trompeten, 2 Hörner, 2 Pauken, Streicher. In der Tat ist die Umsetzung der Klaviertänze auf einfache Weise vorgenommen worden, d.h.: Das Geschehen spielt sich hauptsächlich in den Streichern ab, die Holzbläser werden reichlich hinzugezogen, die Blechbläser sind nur gelegentlich beteiligt. Einige Besonderheiten sollen jedoch Erwähnung finden:

Im Tanz Nr 1 setzen die Holzbläser erst im vierten Takt nach dem ersten Doppelstrich ein, nämlich dort, wo der Satz in die dritte Oktave überzugreifen beginnt. Erster Einsatz der Trompeten und Hörner sind die drei Takte gleich nach dem zweiten Doppelstrich, bedingt durch das vorgeschriebene ff bzw. sf. Der Beginn der nachfolgenden Strecke (p con grazia, 2 Takte) ist ganz in die Holzbläser verlegt; die sich anschließenden acht Takte werden von den Streichern und Holzbläsern allein bestritten. Erst dann (mf) setzen die Hörner wieder - bis zum Schluß als rhythmische und harmonische Stütze verwendet - ein; vereinzelt, im p a-tempo-Takt und in den 5 Schlußtakten (vom f ab), treten

die Trompeten hinzu.
Im Tanz Nr 2 (=op. 10,5) sind Trompeten und Hörner stets paarweise, zusammen, in akkordischer Verstärkung eingesetzt - in allen f- bzw. sf-Takten, mit Ausnahme des achten und neunten Taktes nach dem Doppelstrich (decresc. e poco rit.).
Lediglich akzentuierend an akkordischen Fortestellen werden die Blechbläser im Tanz Nr 3 (=op. 10,6) verwendet. Die hervortretenden Sechzehntelläufe werden neben den Streichern nur noch von den Flöten und Fagotten ausgeführt.
Wie im vorhergehenden Tanz, so ist auch im Tanz Nr 4 (= op. 10,7) der Holzbläsersatz aufgelockert ; er verdichtet sich hier nur in den Schlußtakten. Die im Klaviersatz wichtige liegende Stimme wird von den Hörnern übernommen; die Trompeten treten nur an zwei Stellen - im 4. Takt, im 3./4. Takt nach dem Doppelstrich (und im Schlußtakt) - verstärkend hinzu.
Der fragmentarische Tanz Nr 5 (=op. 10,11) - in der vorliegenden Ausführung nur bis zum zweiten Takt nach dem Doppelstrich erhalten - beginnt in aufgelockertem Streicher- und Holzbläsersatz; die Piano-Einschübe (4. und 7. Takt) werden von den Holzbläsern - mit oktavierenden Flöten - bestritten, die Streicher begleiten. Die Blechbläser sind sparsam verwendet. Die Fortissimotakte nach dem Doppelstrich werden vom ganzen Orchester ausgeführt (ohne Pauken); Trompeten und Hörner treten thematisch hervor. An dieser, für die Blechbläserbehandlung interessanten Stelle bricht das Manuskript ab.

Der Plan Regers, ein
Klavierkonzert f-moll für Eugen d'Albert 192)
zu schreiben, geht in das Frühjahr 1895 zurück. Das Werk lag dem Komponisten "besonders am Herzen" 193), und es hat ihn "stark beschäftigt", wie Lindner 194) sich ausdrückt; denn nach einem Brief Regers vom 5.3.1895 195) war das Konzert bereits geplant, doch Reger klagt, daß er es erst "Anfang April" vornehmen könne; einerseits ist er durch Bearbeitungen 196) und andere Kompositionen 197) in Anspruch genommen, andererseits muß er sich sagen, daß die Niederschrift der Partitur - er gibt den Umfang mit 120-150 Seiten an 198) - und das Ausschreiben der Stimmen viel Zeit und Arbeit erfordert. Die Fertigstellung des Konzertes war jedenfalls in naher Zukunft geplant, damit d'Albert es "im Sommer üben und auswendig lernen kann" 199). Außerdem hatte, einer Mitteilung von Max Arend 200) zufolge, Reger sein Konzert selbst in einer Aufführung in Danzig spielen sollen. Schließlich verzögerten sich die Arbeiten am Konzert noch um mehr als ein Jahr 201).
Regers Klavierkonzert für Eugen d'Albert ist Fragment geblieben 202); es bricht im 242. Takt, in der Durchführung des ersten Satzes, ab. Stein 203) gibt als Begründung dafür die Lebenskrise an, die Reger gerade in jenen Jahren (1895-1898) durchmachte. Jedenfalls hatte der Komponist selbst mit der Niederschrift des vorliegenden Partiturfragmentes große Mühe, die Arbeit daran ging nur langsam vorwärts, er änderte viel, und er gibt an, daß er die Partitur viermal umschrieb 204). Schreiber 205) meint, daß Reger das Werk liegengelassen habe, da ihm die häufigen Anlehnungen an Brahms peinlich zum Bewußtsein gekommen seien. Gleicher Meinung hinsichtlich der Anlehnungen ist auch

Stein 206). Dieser gibt als Vorbild Brahms' Klavierkonzert d-moll an; zwar machte sich bei Reger "im begleitenden Streichquintett eine gewisse Verselbständigung der Stimmen geltend", aber "im allgemeinen" werde "die Brahms'sche Orchesterbehandlung noch nachgeahmt". Anderer Meinung ist Stengel 207). Dieser sagt 208), daß insbesondere der Klaviersatz mit seinen Akkordpassagen und Doppeloktaven von Liszt beeinflußt sei; ganz in Liszt'scher Art sei "die Überleitung zum Hauptthema mittels einer die ganze Klaviatur durchstreifenden Tonleiterpassage". Außerdem weist Stengel auf "die virtuosen Passagen des Klaviers" hin, mit denen die Exposition abschließt. In der Durchführung wird "der Klaviersatz noch virtuoser, die einzelnen Spielfiguren wiederholen sich oft". Über die Form des vorliegenden Fragmentes sagt Stengel 209): "Der klare architektonische Aufbau des (Reger'schen) op. 114 geht diesem Jugendwerk jedoch völlig ab. Eine schärfere Abgrenzung der (zahlreichen) Themen läßt sich nicht durchführen." Das Fragment gliedert sich folgendermaßen 210a):

T. 1-9 Th. 1 (Beginn der Exposition)
T. 10-21 Th. 2
T. 22-26 Th. 3a
T. 27-36 Th. 3b
T. 37-55 Th. 3c/3d
T. 56-64 Th. 3e
T. 65 Einsatz des Klaviers
T. 65-77 Klavier: Läufe, Arpeggien, Oktavgänge, Akkordfolgen
Orchester: Thementeile aus Th. 1
Hauptrhythmen: ♩ ♩ ♩. ♪ ♩
und ♩ ♫ ♩ ♩ ♩. ♪

T. 78-84 Klavier: wie vorher
Orchester: Th. 1
T. 85-93 Klavier: Th. 2
Orchester: begleitend, mit Thementeilen aus Th. 2
T. 93-96 Orchester: Fortspinnung von Th. 2
T. 97-101 Klavier und Orchester: Th. 3a (abgewandelt)
T. 102-107 Orchester: Th. 3b
T. 108-111 Orchester: Hauptrhythmus ♩ ♩ ♩. ♪ ♩
T. 112-131 Orchester: Th. 3c/3d
ab Takt 126 auch Klavier,
zusammen mit den Holzbläsern
erst Thema 3d (abgewandelt), dann Th. 3e;
dazu im Orchester (Streicher) Th. 3e (abgewandelt)
T. 132-137 Orchester: Hauptrhythmus ♩. ♪
T. 138-140 Klavier: Hauptmotiv ♩. ♪ ♩
Orchester: Th. 2 (abgewandelt)
T. 141-144 Klavier und Orchester: Th. 3a (abgewandelt)
T. 145-161 Klavier und Orchester: Th. 2 (abgewandelt) in Verbindung mit dem

Hauptmotiv ♩. ♪ ♩

ab T. 162: Beginn der Durchführung
Im Orchester zunächst Verarbeitung von Th1; es folgt ein Einschub mit dem Hauptmotiv ♩. ♪ ♩, anschließend wird Th. 2 verarbeitet.

Mit T. 194 setzt das Klavier mit Akkordschlägen ein. Zusammen mit dem Orchester werden nacheinander die Themen 2, 3d, 3e, 3b bis T. 241 verarbeitet.

Im T. 242 sind nur die Bratschen eingetragen. 210b)

Zur Instrumentation, die Bagier 211) und Stein kurz streifen und die Stengel hauptsächlich in der Beziehung Klavier/Orchester wertet, ist im übrigen zu sagen, daß vergleichsweise wie in den vorangegangenen erhaltenen Orchesterkompositionen neben den Streichern bevorzugt die Holzbläser zur Mitwirkung herangezogen werden; die Blechbläser treten hier nurim Bereich des 1. Themas und im Beginn der Durchführung vor dem Klaviereinsatz stärker hervor; sie sind durchweg rhythmisch gut geführt und verstärken oft thematisch wichtige Linien.
Etwa gleichzeitig mit dem Konzert für Eugen d'Albert trug sich Reger mit dem Plan für ein zweites, für das

Klavierkonzert für Ferruccio Busoni 212).

Erstmals schrieb Reger am 11. 5. 1895 213) an Busoni, dessen Konzertstück op. 31a für Klavier und Orchester er außerordentlich schätzte 214), und bittet ihn, die Widmung anzunehmen. Am 6. 9. 1895 215) verspricht er, Busoni mit der Komposition "zu überraschen". Es ist bei dem Versprechen geblieben; das Klavierkonzert für Busoni ist unter die geplanten Werke einzuordnen 216).
Im Anschluß an das Klavierkonzert für Busoni hatte Reger

Variationen für Orchester über ein Thema von Beethoven 217) schreiben wollen 218). Für diese

Komposition sind außer einer brieflichen Mitteilung keine weiteren schriftlichen Anhaltspunkte vorhanden.

In die Wiesbadener Zeit ist außerdem der Entwurf einer

Serenade B-Dur für Bläser 219)

anzusetzen. Daß es sich um ein Fragment handelte, bezeugen Hehemann 220), Lindner 221) und Schreiber 222). Letzerer weist nach, daß der damalige Entwurf achtzehn Takte umfaßt haben muß, und er erklärt dies durch das sich plötzlich wandelnde Schriftbild der späteren Fortsetzung 224) und durch die Tatsache, daß Reger bis zum achtzehnten Takt Phrasierung und dynamische Zeichen mit roter Tinte eingetragen habe , wie er es seit dem Jahre 1894 zu tun gewohnt war.
Die Besetzung der Serenade lautet: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 4 Hörner, 2 Fagotte.
Schreiber gibt einleuchtende Erläuterungen für die stilge-schichtlichen Bezüge und für die Problematik dieser Komposition; seine Ausführungen beziehen sich jedoch hauptsächlich auf die im Jahre 1904 vorgenommene Fortsetzung und Fertigstellung des Wiesbadener Fragments. Die Brahmsbezüge, die Schreiber 223) geltend macht , sind allerdings "mehr dem Geiste nach" zu fassen; eine deutliche Anlehnung an Sätze der Brahms'schen Serenaden op. 11 und op. 16 ist nicht festzustellen - diese ziehen ja beide Male Streicher hinzu. Auch ist die Reger'sche

Serenade , selbst nach ihrer Fertigstellung , einsätzig geblieben. Ein anderer Vergleich als zu den beiden Brahms'schen Serenaden drängt sich durch die beiden frühen Werke für Bläser von Richard Strauss auf, zur Bläser-Suite op. 4 (1884) und zur Bläserserenade op. 7 (1881). Mit der Reger'schen Serenade haben die letztgenannten Werke die Besetzung gemeinsam - mit dem Unterschied, daß Strauss ein Kontrafagott hinzufügt - mit der Serenade op. 7 sogar die Einsätzigkeit. Doch läßt sich nach den 18 Takten des Wiesbadener Entwurfs nicht schlüssig beweisen, ob sich Reger dabei Strauss'op.7 zum Vorbild nahm; der Bläsersatz der 18 Regertakte ist zu dicht (er lockert sich erst im Verlauf der Fortsetzung nachhaltig auf), während Strauss in seiner Serenade op. 7 gleich von Beginn an nicht mit dem ganzen Instrumentarium musiziert.

Ebenfalls im Entwurf steckengeblieben war die

Symphonie h-moll 225),

die Reger dem von ihm sehr verehrten Brahms zuei-gnen wollte 226), Reger hatte deshalb nach Wien geschrieben 227) und seine Orgelsuite beigelegt. Brahms nahm die Widmung an 228). Das Werk kam jedoch nicht zur Ausführung 229). Nach Stein 230) hatte Reger die Symphonie für ein Konzert in Berlin im Jahre 1896 komponieren wollen. Aus einem Brief Regers vom 19. 5. 1896 231) an Lindner ist zu entnehmen, daß Reger die hohen Kosten eines Orchesterkonzerts in Berlin fürchtete 232); außerdem bezweifelte er, daß das Werk in der geplanten Form überhaupt zur Aufführung angenommen werden würde: Der letzte Satz der Symphonie sollte- offenbar in Anlehnung an Brahms' vierte Symphonie - mit einer Passacaglia beginnen; anschließend war ein Trauermarsch vorgesehen 233), den Ausklang hatte sich Reger in dreifachem Pianissimo gedacht 234). Wenn Lindner 235) bei der Betrachtung der Beziehungen zwischen Brahms und Reger noch davon spricht, daß die Symphonie "in Arbeit begriffen" gewesen sei, so vermag er an anderer Stelle 236) doch nicht anzugeben, wie weit diese Arbeit vorangeschritten war, da er "Skizzen dazu nie zu Gesicht" bekommen habe; es sei auch in den Briefen Regers an ihn nichts darüber zu finden, warum die Komposition nicht vollendet worden sei, obwohl ihr Erscheinen in einigen Ausgaben des Verlages Augener bereits angekündigt worden war. Lindner meint schließlich, daß es Reger durch das Militärdienstjahr an der notwendigen Zeit und Konzentration gefehlt habe, um das Werk zu vollenden.

Von einem

Symphoniesatz e-moll 237)

ist nur durch die Angaben Lindners 238) zu erfahren, daß es sich hierbei um einen Entwurf von dreißig Partiturseiten gehandelt haben muß. Der zweite Orchestrierungsversuch Regers - bei dem es nicht sicher ist, ob es sich in diesem Fall nicht doch um eine Kopistenarbeit handelt - betrifft das Werk:

Kurt von Beckerath, "Kassandra", für Chor und Orchester, instrumentiert von Max Reger 239).

Die geringen Nachrichten 240) über diese Arbeit lassen nicht klar erkennen, ob Reger tatsächlich das Werk nach dem Klavierauszug instrumentiert hat; sicher ist nur, daß Reger der Klavierauszug vorgelegen hat 241). Ebenso ist allerdings denkbar, daß Reger die Instrumentierung aus finanziellen Gründen übernahm - hat er doch im umgekehrten

Fall Klavierauszüge nach Orchesterpartituren angefertigt 242).
Als größtes abgeschlossenes Werk der Wiesbadener Zeit entstand zwischen dem Sommer 1897 und Februar 1898 das

Quintett c-moll für Pianoforte, 2 Violinen, Viola und Violoncello 243).

Über die Skizzen zu diesem Werk und über die vollendete Partitur äußert sich Lindner 244) ausführlich; er wie auch Stein 245) weisen die starke Abhängigkeit dieser Komposition von Brahms nach. Lindner 246) meint deshalb, daß Reger sein Werk im Grunde Brahms hatte widmen wollen, wenn er auch später einen anderen Namen 247) in der niedergelegten Widmung nannte. Stein 248) hebt noch die "symphonischen Ausmaße" des vierten Satzes hervor.
Als erste der beiden kleineren Arbeiten aus den letzten Wiesbadener Monaten ist eine weitere Instrumentierung zu nennen:

Heinrich Geist, "Albumblatt" (für Klavier), für kleines Orchester übertragen von Max Reger 249)

Über den Cellisten Heinrich Geist ist zu erfahren, daß er zum engeren Bekanntenkreis Regers in dessen Wiesbadener Zeit gehörte und daß er der Schwester Regers behilflich gewesen war, den erkrankten Bruder zur Heimreise nach Weiden zu bewegen 250). Reger stand dann auch von dort aus noch mit Heinrich Geist brieflich in Verbindung 251); es ist aber aus den abgedruckten Schreiben nichts über Regers Bearbeitung einer Komposition Geists zu entnehmen. Nur Stein 252) erwähnt Regers Übertragung als einen "frühen Instrumentierungsversuch" 253).

Im Mai 1898, kurz vor Beendigung des Wiesbadener Aufenthaltes, schrieb Reger als kleines Gelegenheitswerk ein Stück, das er

"Liebestraum", Lyrisches Andante für Streichorchester 254)

genannt hat. Das Werk ist zur Hochzeit seines Freundes Willy Gemünd entstanden. Dieser schreibt darüber 255): "Der mir anläßlich meiner Eheschließung im Mai 1898 persönlich als Manuskript zugeeignete 'Liebestraum' ist künstlerisch-formal nicht an eine spezifisch Wiesbadener Schaffensperiode gebunden, sondern in seinem innigen Stimmungsgehalt ausschließlich von der Idee der besondere Veranlassung diktiert." In der Partituraus gabe vom Frühjahr 1934 256) charakterisieren die Herausgeber Heinrich Lemacher und Paul Mies 257) die Komposition wie folgt: "Alle Stimmen sind technisch einfach; auch geistig ist das Stück leicht zugänglich. Formal ist es schön gerundet und bietet mit der wundervollen Cellomelodie (zwischen den Buchstaben A und B) und der kleinen Scherzo-Episode (zwischen den Buchstaben B und C) klangvolle Abwechslungen. "Anzumerken bleibt, daß das ganze Stück hindurch die Violinen und Bratschen 'con sordino' zu spielen haben; Violoncelli und Bässe nehmen den Dämpfer erst im Schlußteil (beginnend ein Takt vor Buchstabe C), der in dreifachem Pianissimo ausklingt.

Schon kurz nach Regers Heimkehr nach Weiden 258) gab Lindner Anregungen zu neuen Kompositionen. Zunächst bat er seinen ehemaligen Schüler um ein Werk für Männerchor, das durch den Weidener "Liederkranz", dessen Leiter Lindner war 259), zur Aufführung kommen sollte. Reger lehnte zuerst ab, und dies erklärt sich aus seinem "sehr ausgeprägten Widerwillen gegen die landläufige Liedertafelei" 260).

Schließlich fand er sich aber doch bereit, Lindner zu Gefallen, einen Zyklus von Männerchören zu schreiben, deren ersten Chor er

"Lacrymae Christi", Text von Rudolf Baumbach, für Männerchor, op. 21 Nr 1 261)

nannte. Obwohl Lindner die Komposition schätzte und manches daran lobte - dem Text entsprechende Charakterisierung durch Verwendung von kirchentonartlichen Wendungen, plastisches Herausarbeiten der einzelnen Stimmen 262) -, so waren ihm ebenso wie dem Komponisten die Mängel bewußt, die Stein 263)mit dem Ausdruck "polyphon überladen" auf eine kurze Formel bringt. Reger zog deshalb sein Manuskript zurück und gab es weder zur Aufführung noch zum Druck frei 264). Ein Auftragswerk ist die

"Hymne an den Gesang", Text von L. Steiner, für Männerchor mit großem Orchester oder mit Klavier allein op. 21 265).

Zum 60. Stiftungsfest des Vereins 'Liederkranz' in Weiden bat Lindner um einen "geeigneten, wirkungsvollen Eingangschor mit Orchester". Reger sagte zu, verlangte aber von Lindner, daß dieser ihm einen Text auswählen sollte. Die vorgelegte Dichtung von L. Steiner fand Regers Beifall, und in vierzehn Tagen hatte er die Komposition vollendet 266). Die Uraufführung fand am 19.11.1898 267) in Weiden unter der Leitung des Komponisten statt 268). Stein 269) meint, daß Reger "in dieser Hymne zum ersten Mal das Orchester in einem größeren Werk herangezogen "habe; Bagier 270) stellt zwar heraus, daß mit dem Hymnus Regers "erste Komposition für Orchester und Männerchor" und mit diesem op. 21 zugleich "die erste Partitur im Druck" vorliegt, doch tut er das Werk - zusammen mit dem Klavierkonzert für Eugen d'Albert und dem 'Gesang der Verklärten' (op. 71) - als "belanglosen Versuch , ohne selbständige Züge" ab. Ebenso wie Poppen 271) hält Bagier Regers Orchesterschaffen erst von der Sinfonietta op. 90 einer eingehenderen Betrachtung und Beurteilung wert. Einen anderen Ansatzpunkt für Regers "erste Begegnung mit dem Orchester"wählt Hasse 272), nämlich die beiden Violinromanzen op. 50 - "von op. 21 und früheren ungedruckten Arbeiten abgesehen". Unger 273) will die "Hymne an den Gesang" in erster Linie als Chorwerk gewertet wissen. Trotz des kurzgefaßten negativen Urteils 274) geht Bagier an anderer Stelle 275) in nicht weniger scharfen Formulierungen näher auf die Komposition ein. Er spricht vom Text, "dessen kindlicher Inhalt 'Liedertafelei' 276) reinster Art veranlaßt", von "harmloser, ungelenker Instrumentation" und von einer "keimhaften, aber ungeschickt gehandhabten melodischen Grundlage"; weiter erwähnt er den "naiv rührenden, musikantenhaft kindlichen Zug, möglichst viel an 'Gefühl' und 'Stimmung' zu geben, den Text in jeder Hinsicht 'auszuschöpfen' und jede Wendung der Dichtung mit einer entsprechenden musikalischen Regung zu beantworten". Lindner 277) wertet alle diese Punkte, insbesondere die musikalische Ausdeutung des Textes, im positiven Sinne. Reger selbst hat sich nur wenig über sein Werk geäußert. An Hans Koeßler schrieb er am 1.12.1898 278): "Der Chor ist nicht schwer ... das Orchester ist so behandelt, daß jedes besser geschulte Militärorchester seinen Part bewältigt." Cäsar Hochstetter gegenüber 279) machte er eine Andeutung über den Chor "der gut ist, und ich kann wohl sagen, an manchen Stel-

len eine ganz neue Art der Stimmbehandlung zeigt". Als Reger in den Jahren 1901/02 Georg Stolz das Werk zur Aufführung empfahl, schrieb er über seine Komposition "es wirkt mächtig und imposant" 280) und "es ist von pompöser Wirkung, nicht schwer" 281). Ursprünglich hatte Reger sein Opus nicht edieren wollen 282), da er es für "zu einfach" hielt; die Aussicht auf weitere Aufführungen veranlaßte ihn dann doch, das Werk zum Druck zu geben 283).
Bei der Besp-rechung der Chorwerke Regers sagt Stein 284) auch etwas über die Orchesterbehandlung und über das Verhältnis der Chorstimmen zum Orchester in diesem op. 21:"Das Orchester, mit dem sich der junge Reger hier zum ersten Male versucht, zeigt schon eine gewisse thematische Selbständigkeit, lastet aber noch zu schwer auf den ungestützten, vorwiegend homophon gesetzten Singstimmen, die sich wohl nur im machtvollen Unisono des Anfangs und der Koda durchzusetzen vermögen. "
Die "gewisse thematische Selbständigkeit" des Orchesters, von der Stein spricht, läßt sich gut an den einzelnen Stimmen und Stimmgruppen ablesen.
Unisono setzt der Chor im vierten Takt mit den Worten ein "O Gesang! Schwellender Tonflut hochaufbrausendes Meer! Dir, dir gelte mein Lied!",und er behält die Einstimmigkeit bis gegen Ende der nächsten Verszeile "Wundergewalt wohnet in deinem Schoß, mächtig und vielgestalt Zauberkräfte sind dein" bei. Mit den Worten "Lieblicher Anmut voll 285) bist du und trotziger Heldenkraft" wird mit der Rückkehr ins Unisono ein Abschnitt erreicht (T.23), der sich auch im Orchestersatz bemerkbar macht. Auffallend sind in den Holzbläsern die Terzen- und Sextengänge, zu denen anfangs noch das erste und zweite Horn verstärkend hinzutreten 286). Im übrigen läuft der Holzbläsersatz unabhängig von dem des Chorsatzes ab; ein Zusammenhang besteht lediglich mit den Streichern: Violoncelli und Bässe werden durch die Fagotte verstärkt 287). Von den erwähnten Ausnahmen abgesehen (1. und 2. Horn), ist auch der Blechbläsersatz selbständig geführt. Hervorzuheben ist die im Oktavabstand der beiden Trompeten geführte freie Melodie in den Takten 1-17 (bis zum Textwort "dein"). In den ersten Fortissimostellen (T. 3-4, 7-10)wird der meist vierstimmige Satz der Hörner durch drei Posaunen verstärkt. Von Takt 11 ab lichtet sich der Hörnersatz allmählich auf - die Posaunen bleiben von Takt 13-17 noch dreistimmig, pausieren dann aber bis Takt 21. Die Streicher sind vorzugsweise Träger des Bewegungselementes: 1. und 2. Violinen beginnen mit Achteltriolen (T. 1-2), die von Sechzehntelläufen abgelöst werden (T. 2-10), dann setzen wieder Achteltriolen ein (T. 11-20); der gegensätzliche Textinhalt "Lieblicher Anmut voll - bist du und trotziger Heldenkraft"wird durch den Wechsel von Achteln zu Sechzehnteln unterstrichen. Violoncelli und Bässe sind im ganzen Abschnitt (T. 1-24) unisono geführt, ähnlich bewegt wie die Vidi nen 288). Die Bratschen sind mit Füllstimmen betraut.
Mit der nächsten Chorzeile "O wie so innig, o wie so süß singst du der hehren, der himmelsgeborenen, singst du der Liebe Paradies"setzen die vier Chorstimmen mit Takt 27 imitatorisch nacheinander ein; sie werden motettisch bis zum Abschluß in Takt 35 weitergeführt. Mit Ausnahme der 1. Violinen, die bis Takt 35 ihre Sechzehntelläufe beibehalten, tritt für alle übrigen Instrumente eine merkliche Beruhigung ein:

Flöten, Klarinetten, Fagotte und 1. Horn leiten mit Takt 24 den nachfolgenden Choreinsatz ein; sie werden durch 2. Violinen, Bratschen, Violoncelli und Bässe (diese nur mit eigener melodischer Linie)unterstützt; 2. -4. Horn und Posaunen schweigen, und nur die 1. Trompete verdoppelt im Pianissimo die Linien des 1. Horns in den Takten 26-28 zum Choreinsatz. Diese Linie wird, ähnlich dem Choreinsatz, in anderen Stimmen imitiert (1. Oboe, Bratschen, Violoncelli); durch Hinzunahme des Chorthemas (1. Klarinette, 1. Fagott)mündet der so gebildete Satz in den des Chores, wiederum durch das 1. Horn verstärkt (T. 30-35). Das Pianissimostück mit dem Chortext "Andacht schauernd, sehnend, sehnend bang" (T. 35-43) ist ganz auf die Wirkung der Textworte "schauernd", "sehnend" hin instrumentiert: Zu Synkopen der Violinen und Bratschen und ruhigen Bässen erklingt einleitend eine kurze, im Oktavabstand von 1. Oboe und 1. Horn vorgetragene Melodie, zu deren Abschluß die Posaunen in dreistimmigem Satz hinzutreten (T. 35-38). Nach diesem Abschluß setzen sich die erwähnten Synkopen in der 1. Flöte und in den 1. Violinen fort (in T. 42 nur noch 1. Violinen, Flageolett), zu den Chortakten kommen 1. und 2. Klarinette, sowie 2. Fagott (alle in tiefer Lage) hinzu; die 3 Posaunen werden durch das vierte Horn (in T. 42 auch das 1. Horn) und die Pauke ergänzt; 2. Violinen, Bratschen, Violoncelli und die Bässe haben Tremoli.
Die folgende Chorzeile "Auf des Gebetes heiligen Schwingen schwebet empor dein frommer Klang" (T43-52) ist in gleicher Weise behandelt wie die frühere "O wie so innig ...". Gleich ist auch die Führung der Holzbläser (zunächst ohne Flöten), deren Linien vom dritten Chortakt an in den Chorsatz einmünden und ihn auch weiterhin, zumindest teilweise (in Oboen und Fagotten) dadurch stützen. Wieder, wie zu Anfang, treten Terzen- und Sextenketten bei den Holzbläsern auf, die - in den Flöten und Klarinetten - von aufsteigenden zweistimmigen Achtelfiguren abgelöst werden. Diese aufsteigenden Figuren künden sich in Sechzehnteln in Takt 43 in den 1. Violinen an, sie werden von den 2. Violinen übernommen (zum Tremolo der übrigen Streicher), bis in den Takten 47-51 die 1. Violinen und Bratschen diese Figuren mitübernehmen. Die Blechbläser setzen erst nach dem Crescendobeginn des Orchesters (T. 47) und zur Textwiederholung "schwebet empor ..." mit 3 Posaunen und 2 Hörnern (1. Trompete nur T. 49/50) ein. Der nun erreichte Einschnitt ist nicht nur durch die neue Textzeile und die plötzlich beschleunigte Temponahme gegeben - trotz zweier Ruhestrecken ist offensichtlich das Gesamtinstrumentarium nun vermehrt am musikalischen Geschehen beteiligt. Außerdem häufen sich in auffälligen Weise Kopplungen der Holzbläser untereinander. Die einleitenden Orchestertakte bringen - ohne Zusammenhang mit dem Streichersatz - zwei solche Kopplungen: T. 55(Flöten, Klarinetten, Fagotte) und T. 56/57 (Flöten, Klarinetten). Auch zum Chortext "Göttlicher Freude, dem holden Geschenk leihst du die Stimme, volltönend und hell, adelnd die schäumende Lust, kränzest mit Rosen der ewigen Schöne den schimmernden Festpokal" (T. 57-68)gibt es derartige Kopplungen, nun im Wechsel von Sexten und Terzen, jeweils vier Sechzehntel und zwei Achtel: T. 59-61 (Flöten, Klarinetten) und T. 61-63(Flöten, Oboen, Klarinetten). Als Besonderheiten sind zu vermerken: Die begleitenden Achteltriolen nur in den Fagotten (T. 57-60), die signalartigen Motive und Rhythmen im 1. Horn (T. 53-56) sowie in den beiden

Trompeten (T. 58-60) und im 2. und 3. Horn (T.60), außerdem der Einsatz der drei Posaunen nur bei den Chorworten "adelnd die schäumende Lust". Es fällt weiter auf, daß hier der Chor durch verschiedene Stimmen des Orchesters gestützt wird. Von den Worten ab "Kränzest mit Rosen ..." ist, mit Ausnahme der Posaunen und Pauken - diese kommen erst in T. 67 bzw. T. 69 hinzu - das ganze Orchester beteiligt; von Takt 64 ab spielen Flöten und Oboen beide ihren Part in Oktaven.
Auf den Abschluß in Takt 69 folgen vier Überleitungstakte zur nächsten Textzeile:"Aber am blumigen Pfad lauern verborgen, ihr Opfer erspähend, Trauer und Schmerz. Todespforten den Freund zu empfangen". Den akkordisch deklamierenden Chorsatz begleitet ein ruhiger Holzbläsersatz (2Flöten, 1 Oboe, 2 Klarinetten, 2 Fagotte - später ohne Oboe), der durch eine Unisono-Episode der Streicher(T. 77-80) unterbrochen wird. Der mit dem Textbeginn einsetzende, zwei Takte zuvor eingeleitete Klopfrhythmus der Pauke wird ab Takt 78 von dem gedämpften 3. und 4. Horn übernommen - die drei Posaunen und (ab T. 81) das 1. Horn gesellen sich mit ruhigen Notenwerten hinzu.
Der sich gleich anschließende Text "schwarz gähnend springen auf. Gemartert bäumt, ein getroffenes Wild, empor sich der Verlaßnen Herz" (T.84-96) gibt Reger Anlaß, das volle Orchester einzusetzen. Das übersichtliche Partiturbild gliedert sich wie folgt: Flöten, Oboen, Klarinetten haben zusammen aufsteigende Dreitonmotive als kurze Einwürfe, Fagotte mit Violoncelli und Bässen aufsteigende Zweiunddreißigstelläufe mit nachfolgenden Intervallsprüngen (zweimal einen Sprung ab- und einen Sekundschritt aufwärts); die übrigen Streicher spielen die Zweiunddreißigstelläufe unisono mit den Fagotten, Violoncelli und Bässen, hängen aber Tremoli an. Trompeten und Hörner ergänzen sich in ihren Rhythmen so, daß jeder Takt eine rhythmische Steigerung erfährt:Ein Viertel oder zwei Achtel - Achteltriole (1. 2. Trompete, 1. 2. Horn) - Achteltriole - vier Sechzehntel (3. 4. Horn). Dabei ändern sich die Noten nur wenig:1. 2. Trompete - große Terz (ab T. 87 Quarte); 1. 2. Horn - übermäßige Sekunde; 3. 4. Horn - Oktave (ab T 89, 2. Viertel alle genannten Blasinstrumente - verminderte Quinte). Die drei Posaunen haben ruhige Notenwerte, die Pauke hat nur in den Takten 85 und 86 den Klopfrhythmus (Achteltriolen). Der Chor singt unisono.
Vor den Schluß der Komposition schiebt sich noch eine ruhige Strecke zu den Worten "da tönet milde, tröstend leis dein mitleidsvolles Lied, gelöst in Wehmut sanft und lind, der bittre, bittre Gram entflieht"(T. 91-108). Der wieder vierstimmige Chorsatz wird, auch in den beiden Takten davor und in den vier Takten danach, von den Achteltriolen der Violinen und Bratschen begleitet (mit Ausnahme der Bratschenstelle, ein Solo, in den Takten 101-103). Sind die Holz- und Blechbläser zunächst nur sparsam verwendet - in ihren Einsätzen tragen sie dazu bei, den Chor zu stützen - , so werden sie mit den Worten "in Wehmut ..." vermehrt hinzugezogen; der vierstimmige Satz der Hörner entspricht dabei genau dem Chorsatz. Im Ausklang dieser Strecke (T. 104-108) übernimmt auch die zweite Klarinette die Achteltriolen der Streicher.
Dem Schlußabschnitt der Komposition mit dem Text"O Gesang! Schwellender Tonflut hochaufbrausendes Meer. Dir gelte mein Lied, Preis dir und Dank ! " (T. 112-128) gehen vier Einleitungstakte voraus . Wie

anfangs treten auch hier Sexten- und Terzenfolgen im Holzbläsersatz auf, bis zum Einsatz des Chores weitgehend untereinander gekoppelt. Zweistimmig beginnend, erreicht der Hörnersatz auf dem letzten Achtel des Taktes 111 seine Vierstimmigkeit, die er bis zum Schluß beibehält. Entsprechend dem Anfang des Werkes (T. 1-17) tragen auch hier die Trompeten in den Takten 113-122 im Oktavabstand ihre freie melodische Linie vor. Die drei Posaunen setzen mit dem zweiten Viertel des Taktes 115 ein; zugleich beschränkt sich die fortlaufende Achtelbewegung der Holzbläser auf Achteltriolen im 1. Fagott (T. 115/116) - der einzige Takt ohne Posaunen am Schluß (T. 126) hat Achtel in allen Holzbläsern und in den vier Hörnern. Der Chor, der dem vollen Orchester gegenüber unisono singt, teilt sich in den Takten 120-122 - zu großen Notenwerten des Orchesters - bis zur Sechsstimmigkeit, um dann zu den wiederholten Worten "Preis dir und Dank" zweimal von der Oktave her mit dem Einklang zu schließen. Ebenfalls wie anfangs gehen die Violinen mit Takt 113 von Achteltriolen in Sechzehntelfiguren über, die nur in den Takten 118-122 durch Tremoli unterbrochen werden. Die Tremoli der Bratschen und die gemischten Rhythmen der Violoncelli und Bässe gehen in den Takten 125-126 in Achtel und im Takt 127 in Sechzehntel über, hier mit den Violinen im Unisono aller Streicher.

Reger erhielt die Anregung, ein Klavierstück aus seinem Opus 26 zu orchestrieren, wiederum von Lindner. Diesem gefiel besonders das erste Stück aus diesem Zyklus so gut, daß er Reger bat, es für das Liederkranzorchester in Weiden zu übertragen 289). Reger kam dieser Bitte nach, und so konnte er seinem Freunde am 8. 8. 1898 die Partitur der

"Elegie" für kleines Orchester

(=op. 26 Nr1), instrumentiert vom Komponisten 290)

vorlegen. Lindner fand die Instrumentation "so feinsinnig, daß das schlichte Stück eine Farbenpracht und Eindruckskraft bekam, wie sie nur der unendlich polyphone Klangsinn des geborenen Orchesterkomponisten zu erzeugen imstande ist" 291).

Es ist vorstellbar, daß Reger den Hauptanteil der umzusetzenden Linien den Streichern gab; dann würde zu untersuchen sein, welche Aufgaben er den Bläsern zuwies. Aber schon der erste Blick in die Partitur zeigt, wie ganz anders Reger mit dem Instrumentarium verfuhr. Das Ergebnis der Umsetzung soll im Vergleich mit der Vorlage nachstehend taktweise erläutert werden:

T. 1-2: Streicher ; Kontrabaß (T. 1) nur C als Achtel.

T. 2-4: Streicher - hier wie in den folgenden Takten werden immer nur die Abweichungen oder Besonderheiten herausgestellt ; Kontrabaß (T. 2) nur die drei Sechzehntel;
Oberstimme = 1. Violinen, dazu 2. Klarinette in der tieferen Oktave.

T. 4-5: Oberstimme = 1. Violinen, mit Oboe.
(Tenor =) Violen mit 2. Klarinette.

T. 5-8: T. 5-6, 1. Violinen, Figuration; ab T. 7 weiter wie Vorlage; Oberstimme =Flöte, aber eine Oktave höher und ab T. 7 verändert: d3 a2 Sechzehntel, g2 punktiertes Achtel, c3 Sechzehntel übergebunden, c3 Vier-

tel , h2 Achtel ; (Tenor =) Oboe, eine Oktave höher (T. 7, 3. Achtel e2; T. 8, 3. Achtel g2); 2. Klarinette wie Oboe, aber eine Oktave tiefer; 1. Klarinette wie Oberstimme, T. 8 gis 1 al hl; (Alt =) 1. Horn.

T. 9-10: Streicher, ohne Kontrabaß.

T. 10-11: Violoncelli und Kontrabaß.

T. 11-15: Oberstimme = 1. Klarinette. (An dieser Stelle ist, im System der Hörner, die Melodie für eine C-Klarinette, notiert in der kleinen Oktave, eingetragen.) (Alt =) 2. Klarinette, beginnend mit g, gis, a, h; 1. Violinen und Violen (diese eine Oktave tiefer = Oberstimme, figuriert); 2. Violinen, Doppelgriffe (=Alt und Tenor, T. 12/13 mit Stimmentausch); 1. Horn (=Alt), beginnend T. 13, 2. Achtel, cis 1 ; 2. Horn (=Tenor), beginnend T. 12, 2. Achtel, f; T. 13-15, Oberstimme, Flöte, eine Oktave höher, beginnend mit d3.

T. 15-16: Stimmen verteilt auf Oboe, 1. Horn, 2. Klarinette, 2. Horn/Viola (hier d, e statt f, e).

T. 16-17: Diese beiden Takte wurden nicht übertragen, also ausgelassen.

T. 17-18: nur Streicher, beginnend in den Violoncelli und Kontrabässen mit d Sechzehntel, c Achtel.

T. 18-20: Streicher, hierzu:
1. Klarinette c2, d2 (Viertel), c2 übergebunden, c2, hl (Viertel, sonst Achtel);
2. Klarinette el (Achtel, übergebunden), el, dl (punktierte Viertel);
1. Horn e (übergebunden), e(Viertel), e, fis, (Viertel, sonst Achtel), g.

T. 21: Streicher.

T. 22-30: Flöte =Oberstimme, eine Oktave höher(T. 29 ohne Wechselnoten); Oboe (=Alt), eine Oktave höher (T. 23 =Tenor, eine Oktave höher); 1. Klarinette, wechselnd, eine Oktave höher (T. 22 = Tenor, T. 23 =Alt, T. 24 =Tenor, T. 25-28 =Oberstimme wie Vorlage, T. 29-30 =Tenor); 2. Klarinette, mit T. 24 frei einsetzend: Sechzehntelpause, el Sechzehntel, al, fisl Achtel; T. 25: gl Viertel, hl Achtel; T26-28 =Tenor, eine Oktave höher; T 29-30 wie Flöte; 1. Horn wie Oboe, eine Oktave tiefer; 2. Horn auf dem dritten Achtel von T. 27 einsetzend =Tenor; 1. Violine =Oberstimme, ab T. 25 anstelle der punktierten Achtel Wechselnoten; 2. Violine Oktavtremolo in Form von Sechzehnteltriolen auf folgenden Noten (taktweise): d - g - e - d-e-e-e; T. 29-30=Alt; Viola:T. 22 =Tenor, T. 23 = Alt, T. 24-30 =Tenor (T. 28-29 geteilt, Oktavabstand).

T. 30-40: Streicher, hierzu:
Flöte, T.32-34 =Oberstimme, eine Oktave höher;

T. 35-38 =Oberstimme, eine Oktave höher(jedoch T. 37:a2 g2, T. 38:c3 h2); T. 39-40 =Tenor, eine Oktave höher;
Oboe, T. 32-34 =Oberstimme; T. 35-38 = Oberstimme (jedoch T. 37: a1 d2 c2, T. 38: c2 h1);
1. Klarinette, T. 34-35 = Oberstimme; T. 35-37 = Tenor, eine Oktave höher; T. 37-39 =Alt, eine Oktave höher, beginnend mit e2, endend mit fis2 (punktiertes Achtel); T. 39-40 =Alt, eine Oktave höher;
2. Klarinette, T. 31-35 =Alt, beginnend mit f1 Sechzehntel, e1 Achtel; T. 35-40 wie 1. Klarinette, eine Oktave tiefer;
1. Horn, T. 35-39 =Alt ; 2. Horn, T35-36 wie 1. Horn, eine Oktave tiefer; T. 37-38 =Baß.

T. 40-41: nur Violoncelli und Kontrabaß.

T. 41-48: Flöte, T. 43-45 und 46-47 =Oberstimme, eine Oktave höher; Oboe, T. 42-45 =Oberstimme;
1. Klarinette, T. 41-42 =Oberstimme (ohne Wechselnoten); T. 43 erst Alt bis g (3. Achtel), dann Tenor, eine Oktave höher; T. 44-45 =Alt; T. 45-46 und 47-48 =Oberstimme;
2. Klarinette, T. 41-42 =Tenor; T. 42-43 =Alt (ohne Wechselnoten); T. 44-45 =Tenor (mit Sprung aus der höheren Oktave beginnend, mit c1 Achtel übergebunden, c1 Viertel endend;
1. Horn, T. 43-45 =Mittelstimme; 2. Horn, T. 42-45 =Tenor (im Takt 43 endend mit f, und weiter mit h Viertel c1 Achtel übergebunden, c1 Achtel);
1. Violinen, T. 41-44 =Oberstimme, figuriert; Violen, teilweise Figurationen der Oberstimme, eine Oktave tiefer.
Wie zuvor ist im System der Hornstimme in den Takten 27-30 und 41-45 die Stimme einer C-Klarinette, notiert in der kleinen Oktave, eingetragen.

Als Beispiel für den polyphonen Klangsinn Regers führt Lindner folgenden Vorfall an 292): Eines Tages sei er, Lindner, "mit der Durchsicht der Partitur eines kleinen französischen Genrestückes für Streichorchester beschäftigt" gewesen, als Reger ihm im Hinzutreten die Noten aus der Hand genommen und "nach einem raschen Überlesen des Stückes" ausgerufen habe:"Da fehlt ja gerade das Wesentlichste!"Ohne weiteres habe er "rasch und sicher ein obligates, durch das ganze Stück sich hinziehendes Hornsolo"hineingeschrieben, "welches sich dem ganzen ... schön und ungezwungen einfügte".
Mit großer Wahrscheinlichkeit wird man annehmen können, daß es sich bei dem fraglichen Stück um

Ernest Gillet, "Dans la Forêt"(Im Walde), pour instruments à cordes 293) - mit einer von Max Reger hinzugefügten Hornstimme 294) -

gehandelt hat. Das Stück beginnt mit einer kurzen Introduktion (8 Takte); das erste Thema (Allegro vivace) umfaßt 44, das zweite (Animato) 32 Takte. Es folgt eine Art Durchführung des ersten Themas (34 Takte), ein Zwischensatz (un poco ritenuto, 41 Takte) leitet direkt zum zweiten Thema (Animato, 32 Takte) über, während eine Koda (31 Takte), gebildet aus Motiven des ersten Themas, das Stück beschließt.
Nur aus einem Brief Regers an Cäsar Hochstetter 295) ist zu entnehmen, daß die Komposition eines

Melodram 296)

geplant war; jedenfalls bemühte sich Reger sehr um einen geeigneten Text. Der Plan kam jedoch nicht zur Ausführung.
Zu den wenigen Orchesterwerken der Weidener Jahre von 1898-1901 gehört das im Jahre 1899 komponierte

Scherzino für Streichorchester und Horn 297).

Ob sich Reger dabei durch das oben besprochene Werk von Gillet, das er mit einer Hornstimme versah, anregen ließ, erscheint zweifelhaft: Taktart und Tonart sind verschieden, auch ist Regers Werk viel knapper gehalten , wie die folgende Gegenüberstellung zeigt

Gillet	Reger
F-Dur, 2/4, 222 Takte	C-Dur, 6/8, Scherzino 53 Takte, Trio 19 Takte.

Die Möglichkeit besteht allerdings, daß Reger sich die Aufgabe stellte, Ähnli-ches oder Besseres zu schreiben. Eine direkte Verbindungslinie läßt sich dagegen vom Scherzino zu einem Klavierstück Regers ziehen, das wenig später als das Scherzino entstanden ist. Gemeint ist das Capriccio aus den "Zehn kleinen Stücken für Klavier op. 44", in diesem Zyklus die Nummer 4. Schon die wörtliche Übereinstimmung des Beginns überrascht:

Scherzino (1. Violinen)	Capriccio
Sehr schnell	Sehr rasch

Hier sind Tonart und Taktart gleich, und die Tempobezeichnungen unterscheiden sich nur wenig; das Capriccio umfaßt 61 Takte, also nur 8 Takte mehr als das Scherzino allein. Wichtiger ist aber sicher die Tatsache, daß beide Stücke wesentlich durch das Dreitonmotiv mit der Sekundausweichung bestimmt sind - im Scherzino sowohl nach oben wie nach unten, im Capriccio nur nach oben. Satztechnisch und von der Instrumentation bietet das Scherzino keine Besonderheiten.
Eine eigenartige Bitte, die Lindner an Reger richtete, betraf

Franz Lachner, "Die vier Menschenalter" op. 31, Kantate,
Text von Johann Gabriel Seidl. Ouvertüre.
Arrangement von H. Kirchner 298).

Reger war aufgefordert worden, zu diesem Arrangement die Blechbläserstimmen - 1. 2. Trompete, 1. 2. Horn und Baßposaune - zu schreiben. Bei dem erteilten Auftrag ist zu bedenken, daß das Arrangement Kirchners fast einer Bearbeitung gleichkommt. Das Instrumentarium des Originals ist so durchgreifend verändert, daß beträchtliche Uminstrumentierungen die Folge waren.

Die Besetzung des Originals ist:
2 große Flöten, 1 kleine Flöte, 2 Oboen, 2 Klarinetten in A, 2 Fagotte - 2 Trompeten, 4 Hörner, 2 Tenorposaunen, 1 Baßposaune - 3 Pauken - Streicher .

Das Arrangement(ohne Regers Zutat) hat folgende Besetzung:
1 Flöte, 1 Oboe, 3 Klarinetten in C, - 3 Violinen, 2 Violen, Violoncello, Kontrabaß.

Außerdem sind die Tempobezeichnungen
Original: Andante con moto - Allegro assai
Arrangement :Andante - Allegro
und die Tonart
Original: h-moll
Arrangement: a-moll
verschieden.

Einige Beispiele aus der 47-taktigen Introduktion Andante (con moto) bene Solostellen ganz anders besetzte, obwohl sein Instrumentarium die betreffenden Instrumente aufwies:
rium die betreffenden Instrumente auf wies:

	Original	Arrangement
T. 1 - 4	-	-
T. 5 - 8	1. Oboe (unbegl. Solo)	1. Violine
T. 9-12	-	-
T. 13-16	1. Oboe (Solo)	1. Klarinette und Violoncelli
T. 17-33	vierstimmiger Streichersatz (nur Violen und Violoncelli)	1.-3. Violine, 1. 2. Viola, Violoncelli, T. 20-22 u. 24-26 mit Flöte, T. 23-26 mit Oboe, T. 22-26 mit 1. Klarinette, T. 23-26 mit 2. Klarinette, T. 3o-31 mit Oboe und 1.-3. Klarinette
T. 34	2. Trompete, 4 Hörner (unbegl.)	Oboe, 1. Klarinette, 1.-3. Violine, 1. 2. Viola
T. 35-38	Bratschen	Verstärkung durch 1. 2. Klarinette
	Pauke	3. Klarinette
T. 39-42	zweimalige Motivwiederholung: Oboen/ Klarinetten - Fagotte/ 3. 4. Horn	(nicht berücksichtigt)
	1. Violine	Verstärkung durch Flöte, Oboe, 1. Klarinette
T. 43-47	1. Violine	Verstärkung durch Oboe; ab Takt 45 auch durch Flöte, 1. Klarinette(1. Violine ab Takt 44 nicht

	(Original)	(Arrangement)
		oktavierend, wohl aber Flöte ab Takt 45)
T. 45-47	Flöten, Klarinetten (Terzabstand, Aufwärtsgang u. Abschluß)	2. 3. Klarinette (Sextabstand)

Gemessen am Original kann man sagen, daß sich Reger seiner Aufgabe mit Umsicht und Geschick unterzogen hat. Aus der nachfolgenden Aufstellung - der wiederum die Introduktionstakte zugrundegelegt wurden - ist zu sehen, daß Reger sich verständlicherweise an den Ablauf des Arrangements hielt; in einigen Fällen ist festzustellen, daß Reger dem Original erstaunlich nahe gekommen ist:

	Original	Arrangement (Die entsprechenden Originalstimmen werden zuerst genannt.)	Zusätze Max Regers (Die entsprechenden Originalstimmen werden zuerst genannt. Notennamen sind stets auf h-moll bezogen.)
T. 1-4	4 Hörner	(1.-3. Horn = 1. Violine)	3. 4. Horn=1. 2. Horn
T. 5- 8	-	-	-
T. 9-12	2 Trompeten 4 Hörner	(1. 2. Trompete, 1.-3. Horn = 1. Violine)	3. 4. Horn=1. 2. Horn
T. 13-20	-	-	-
T. 21-25	-	(2. 3. Violine)	2. Viola/Violoncello =1. Horn(fis1, f1, d1, Halbe; a1 zwei Ganze)
T. 26-29	-	-	-
T. 30, 4. Viertel-	-	(Oboe, 1. Klarinette, 1. Violine)	1. 2. Trompete
T. 31, 3. Viertel		2. 3. Klarinette, 2. 3. Violine)	1. 2. Horn
T. 32-33	-	-	-
T. 34, 2.-4. Viertel	2 Trompeten, 4 Hörner	(1. 2. Trompete, 1.-3. Horn = Oboe, 1. Klarinette, 1.-3. Violine) (4. Horn =1. 2. Viola)	-
T. 35-38	2 Trompeten, 4 Hörner	-	1.-3. Horn/4. Horn= 1. 2. Horn (Oktavabstand)
T. 39-42	3. 4. Horn (motivisch)	-	1. Horn fis1 (Ganze)
T. 43-44	4 Hörner (Viertel, Viertelpause)	-	1. 3. Horn =1. Horn fis1 (Halbe)
T. 45-47	4 Hörner (Vier Viertel, Ganze, Halbe)	-	1. Horn (Takt 45) = 1. Horn (T. 45-47) fis1 (Viertel)

	(Original)	(Arrangement)	(Zutat Max Reger)
T. 41-47	(wie oben)	-	2. Horn fis, synkopisch zum 1. Horn, bis T. 44 in Halben, dann in Vierteln
T. 47	1. 2. Trompete nur erstes Viertel fis1	-	1. Trompete nur viertes Viertel fis2, 2. Trompete zweites bis viertes Viertel fis2.

Die Richtigkeit der Reger'schen Vorstellungen beweist auch eine Gegenüberstellung der Blechbläsertakte des Originals und der Reger'schen Zusätze:

	Originaltakte	Von Reger dem Arrangement hinzugefügte Blechbläsertakte
Trompeten:	210	240
Hörner:	360 (4 Hörner)	410 (2 Hörner)
Baßposaune:	287	167

Zur Gesamttaktzahl ist an dieser Stelle nachzutragen, daß das Original 608 Takte hat, während das Arrangement nur 595 Takte zählt - Kirchner hat das Schlußallegro ab Takt 542 um dreizehn Takte gekürzt.
Zusammen-fassend läßt sich über Regers Zusätze folgendes sagen: Dort, wo Reger die Blechbläser einsetzt, stimmen die rhythmischen Werte meist mit dem Original überein; daneben sind aber, besonders in der Behandlung der Hörner, häufig diese beiden Anordnungen zu finden: Große Notenwerte oder auch Auslassungen bei originalen Vierteln; Viertel oder, mit Vorliebe, synkopierte Führung bei originalen großen Notenwerten. So läßt z. B. Reger die Hörner nach der Generalpause (T339/340) erst mit Takt 346 wieder einsetzen - im Original spielen sie bereits ab Takt 341. An weiteren Abweichungen im Verlauf der Ouvertüre sind etwa zu nennen: Takt 75-85. Im Original haben Fagotte, Violen und Violoncelli Terzen ; im Arrangement 2. 3. Klarinette Sexten, 2. 3. Violine und 1. 2. Viola Terzen; Max Reger setzt das 1. 2. Horn frei harmonisiert dazu. - In den Takten 154-161 (Überleitung zu den nachfolgenden Streichertakten) legt Kirchner die originale Melodie der 1. Violine in die Flöte (eine Oktave höher) und die 1. Klarinette; Reger verstärkt diese Melodie durch das 1. Horn (eine Oktave tiefer). In den Takten 202-237 (nach den erwähnten Streichertakten) haben die Hörner durchgehend liegende Stimmen - im Original ist dies nicht in diesem Maße der Fall. - Abweichend vom Original hat Reger das 1. Horn in den Takten 242-270 melodieverstärkend geführt.
Die Freundschaft zwischen dem Geiger Joseph Hösl und Max Reger läßt diesen wiederholt an die Komposition von Orchesterwerken denken. Zunächst plante er ein

Kammermusikkonzert 299);

er hatte sich aber über Anlage und Besetzung nicht klar werden können 300), so daß das Werk nicht zur Ausführung kam.
Ebenso blieb das

Violinkonzert für Joseph Hösl 301),

das Reger seinem Freunde zur Begutachtung vorlegen wolite 302), ungeschrieben. Hösl 303) bestätigt, daß Reger die feste Absicht gehabt habe, das Konzert zu komponieren.
Längere Zeit 304) beschäftigte Reger eine Komposition, die Karl Straube ihn zu übernehmen gebeten hatte 305). Es handelte sich um die Musik zum Festspiel "Castra vetera" von Johanna Baltz, zur Tausendjahrfeier der Stadt Xanten 306).
Die Arbeit muß Reger nicht leicht gefallen sein; es vergingen Monate 307), bis er sie zum Abschluß brachte. Jedenfalls hinderte sie die Ausführung anderer Kompositionen 308), und Lindner gegenüber 309) wie auch brieflich 310) hat sich Reger nur wenig über die Festspielmusik ausgesprochen. Lindner 311) meint, daß Regers Interesse an dem vorgeschriebenen Text "nicht so stark" sein konnte "wie an einem selbstgewählten künstlerischen Vorwurf".
Die Angaben, die Lindner 312) über die einzelnen Sätze der Festspielmusik macht, lauten: "Mehrere Fanfaren, zwei Stücke für vierstimmigen Chor und Orchester ('Carmen saeculare', 'Weihelied'), zwei Zwischenaktmusiken und ein Tanz für Orchester allein". Stein 313) führt nur die Orchestersätze - Tanz in der Mainacht, Vorspiel zum 5. Bild 'Waldgegend an der Lippe', Fanfarenmarsch - an. Während sich Lindner 314) eine Wertung der Musik versagt - er bezeichnet sie als "ziemlich umfangreiche Gelegenheitskomposition" - spricht Stein 315) von "wirkungsvollen, trefflich 'instrumentierten' Orchestersätzen", und Schreiber 316) hebt die "vielseitige feine Holzbläser-und differenzierte Streicherbehandlung" der drei symphonischen Stücke der Musik hervor.

Die Besetzung der fünf größeren Sätze - die als Fanfaren bezeichneten Stücke also ausgenommen - ist durchweg die gleiche: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, Kontrafagott, 2 Trompeten, 1 Baßposaune, 2 Pauken, Streicher. Im ersten Satz "Vorspiel - In der Mainacht" hebt sich eine Solo-Violine deutlich hervor; sie ist für das ganze Stück vorgezeichnet. Die "Fanfaren" haben folgende Besetzung: 4 Trompeten in Es, 4 Hörner in Es, 2 Flügelhörner in B alto, 2 Tenorhörner in B basso, 1 Tenortuba in C, 2 Tenorposaunen, 1 Baßposaune, 2 Baßtuben.

Das "Vorspiel - In der Mainacht" beginnt mit leise bewegten Streichern; besonders Bratschen und Violoncelli sind hier reich mit Figurenwerk bedacht. Die gleich anfangs einsetzenden Bläser sind zunächst akkordisch geführt; die Zusammenstellungen wechseln: Fagotte und Hörner, auch Fagotte, Trompeten, Hörner; Holzbläser und Posaunen; gelegentlich Holzbläser allein, mit sparsamer Hinzuziehung der Hörner oder Hörner und Posaunen. Nach Einsetzen des Violinsolos im 12. Takt treten die Blechbläser merklich zurück; ebenso nimmt die Beteiligung der Holzbläser bei den Hornsoli (T. 42-47 und 52-59) ab. Kopplungen innerhalb der Holzbläser sind oft zu beobachten, doch finden sich gleichlaufende Terzengänge (Klarinetten und Fagotte) nur in den Takten 27-28. Von Takt 42 ab lockert sich das Partiturbild mehr und mehr, bis zum Schluß hin, auf. Der Satz verklingt im Pianissimo.
Der nächste Satz "Tanz - In der Mainacht" zeigt in der Behandlung des Instrumentariums die dem formalen Aufbau entsprechende Dreiteilung: Zu Beginn wechseln sich Streicher und Holzbläser in der thematischen Führung ab; dem lockeren Streichersatz steht ein ebenso lichter der Holzbläser gegenüber. Beide Gruppen sind kontrapunktisch aufeinander bezogen, d. h. die begleitende Gruppe bringt jeweils

die Gegenstimmen zur melodieführenden. Die Blechbläser sind hier sehr sparsam verwendet. Ab Takt 42 werden die Hörner, die mit 1. 2. oder 3. 4. Horn in den Takten 52-65 melodisch hervortreten, vermehrt hinzugezogen. Ab Takt 70 bis Takt 82 ist, bei Beteiligung nur eines Hornes, eine allgemeine Auflockerung zu bemerken. Ab Takt 83 wiederholt sich die Behandlung des Instrumentariums entsprechend dem Abschnitt ab Takt 42; ebenso ist das Partiturbild ab Takt 99 ähnlich dem des Beginns. Auch dieser Satz schließt im Pianissimo.
Der Beginn des dritten Satzes "Zum 5. Bild - Waldgegend an der Lippe" gleicht im wesentlichen dem des ersten Satzes (Vorspiel), doch setzen die Violinen erst später ein: die 2. Violinen mit dem 16. Takt, die 1. Violinen mit dem 23. Takt. Letztere werden durchweg, bis zum Schluß, solistisch geführt, meist geteilt, im Oktavabstand. Es fällt auf, daß bei melodischer Führung der Blechbläser die Holzbläser zurücktreten. In einer großangelegten Steigerung (T. 27-30) werden nach und nach alle Instrumente zugezogen. Danach klingt auch dieser Satz, wie die beiden vorigen, im Pianissimo aus. Für die Streicher sind, gegen den Schluß hin, Dämpfer vorgeschrieben, für die 1. Violinen zuerst; die übrigen Streicher folgen in Abständen.
Zwei Texte des Festspiels sind von Reger vertont worden, beide Male für gemischten Chor und Orchester; der eine Text ist in lateinischer Sprache, der andere Chor hat deutsche Textworte. Die Orchesterbesetzung ist diejenige der drei anderen Stücke.
Überraschend ist der dichte Orchestersatz zum lateinischen Chortext ('Carmen saeculare'). Diese Dichte wird fast über den ganzen Satz hin beibehalten; Auflockerungen, etwa bei den Frauen-chorstellen, sind nur von kurzer Dauer. Im Gegensatz zu den übrigen Sätzen wird hier bei den Holzbläsern reichlich Gebrauch von Kopplungen gemacht. Vor allem aber kommen Trompeten und Hörner auffallend häufig zu Wort. Die Trompeten - mit 61 Pausentakten bei einer Gesamtzahl von 160 Takten - treten nicht nur mit rhythmischen Motiven hervor, sondern sind weitgehend auch mit melodischen Aufgaben betraut. Die Hörner - nur 8 Pausentakte bei 160 Gesamttakten - sind, ähnlich den Holzbläsern, nahezu ununterbrochen in Tätigkeit. Oft wechseln sich Hörner und Trompeten bei rhythmischen Aufgaben ab; auch verstärken die Trompeten die Hörner bei ihren melodischen Aufgaben. Die Posaunen werden nur bei Crescendo-Stellen, Steigerungen, zum Orchester-Forte und zu Fortissimo-Stellen des Chores hinzugezogen. Im ganzen gesehen ist der Einsatz der Posaunen im Vergleich zum übrigen Instrumentarium als sparsam zu bezeichnen. Reger versucht im Ablauf der Chorstimmen eine Eintönigkeit dadurch zu vermeiden, daß er zwischen gemischten Chor, Frauen- und Männerchor wechselt. Als einziger Satz der Festspielmusik - soweit sie hier näher besprochen wird - schließt das 'Carmen saeculare' im Fortissimo.
Das 'Weihelied', mit deutschem Text, hat einen ruhigen Beginn, mit entsprechender durchsichtiger Instrumentation. Erst mit dem Steigerungsbeginn (ab Takt 12) ist eine allmähliche Zunahme in der Beteiligung der Instrumente zu beobachten. Nach dem Erreichen der dynamischen Spitze (Takt 19) werden im Abklingen Trompeten und Hörner beibehalten. Mit Takt 30 erfolgt ein deutlicher Einschnitt: Pianissimo, mit aufgelockerter Instrumentation, die selbst bis zum nächsten Fortissimotakt (Takt 39) andauert. Mit Takt 40, zu erneutem Pianissimo, steht nun bis zum Schluß das gesamte Instrumentarium zur Verfügung,

- das in entsprechender dynamischer Abstufung eingesetzt wird, unter gelegentlichem Fortfall der Posaunen, insbesondere der Baßposaune. Zu den ruhigen Bläsern haben die Streicher bewegte Figuren. Wie die ersten drei Sätze so verklingt auch dieser im Pianissimo.
So kann man sagen, daß Reger sich bemüht hat, den an ihn gestellten Anforderungen zu genügen:Die Stücke weisen eine unterschiedliche Behandlung des Orchesters auf, sowohl untereinander wie auch innerhalb der Stücke selbst. Bei den textlich gebundenen Sätzen ergibt sich die Unterschiedlichkeit aus dem wechselnden Textinhalt; nochmals muß aber auf die eigenartig dicke Instrumentation des 'Carmen saeculare' hingewiesen werden.
Wohl durch sein eigenes reiches Orgelschaffen während der Weidener Jahre angeregt, plante Reger im Frühjahr 1900 die Komposition von einem

Orgelkonzert (für Orgel und großes Orchester) 317).

Zweimal kündigte Reger das Konzert brieflich Alexander Wilhelm Gottschalg an 318); aber aus beiden Briefen ist nichts Näheres über die Art der Komposition zu erfahren - es sei denn die Tatsache, daß es sich bei dem begleitenden Instrumentalkörper um eine große Orchesterbesetzung handeln sollte. Reger hatte jedoch die Niederschrift des Orgelkonzertes hinausgeschoben; aus dem zweiten Brief ist zu entnehmen, daß er sie erst nach op. 50 (zwei Violinromanzen) und op. 52 (drei Orgelfantasien) in Angriff nehmen wollte. Aber nicht die Übersiedlung nach München 319) trug die Schuld daran, daß es auch dann noch nicht dazu kam; Reger gab praktische Gründe für die nochmalige Verzögerung an: Er war der Meinung, daß sich seine Werke für Orgel allein erst noch mehr durchsetzen sollten, damit sein Name bekannter würde; erst dann hielte er die Zeit für gekommen, mit dem Orgelkonzert vor die Öffentlichkeit zu treten 320). Ein Entwurf oder Skizzen zu diesem Konzert sind bisher nicht bekanntgeworden 321).
In den letzten Monaten seines Weidener Aufenthaltes komponierte Reger

Zwei Romanzen (G-Dur, D-Dur) für Violine
mit Begleitung von kleinem Orchester op. 50 Nr 1 u. 2 322).

Anfang Mai 1900 323) schreibt Reger an Ella Kerndl von dem Plan, "mehrere Romanzen für Violine mit Orchester" zu schreiben; Ende desselben Monats 324) berichtet er an Alexander Wilhelm Gottschalg: "Eine Romanze größeren Stils für Violine und Orchester habe ich bis jetzt 18 Seiten Orchesterpartitur vollendet; das ist aber noch nicht die Hälfte der Romanze; op. 50 werden zwei solche Romanzen."Dem Bericht Joseph Hösls zufolge 325) müssen die Romanzen noch in Weiden, vor der Übersiedlung Regers nach München 326), fertiggestellt worden sein: Hösl war von Reger gebeten worden, die beiden Romanzen zu seiner Klavierbegleitung vorzuspielen, und jener beschreibt mit den Worten "eisige Kälte, ja Verzagtheit und Mutlosigkeit"anschaulich die Wirkung, die diese Darbietung bei den Zuhörern hervorrief 327).
Zum Druck wurden die Romanzen im Oktober 1900 328) gegeben; vermutlich erst 25 Jahre später fand die Uraufführung in der Fassung Violine und Orchester, ebenfalls mit Hösl als Solisten, statt 328a).

Es läßt sich nun die eigenartige Beobachtung machen, daß einige der Biographen Regers diese Romanzen unter ganz verschiedenen Blick-

winkeln sehen und dabei, jeder in seiner Weise, zu ebenso richtigen wie bedeutsamen Ergebnissen kommen.
Bagier 329) meint zunächst, man habe den "Entwurf" der beiden Romanzen "als ein kurzgefaßtes Intermezzo" zu betrachten. Er fährt jedoch fort:"Nicht nur dem Namen nach, auch hinsichtlich der Thematik und formalen Durchführung tritt das Erbe Beethovens klar zutage." Lobend hebt er dann hervor, daß "das virtuose Element dem geistigen Ausdruck unterworfen" werde und daß "die mannigfaltigen Schwierigkeiten dieser beiden warmherzigen Stücke nie Selbstzweck "seien. Auch rühmt er die Begleitung des Orchesters, die "in thematisch reizvoller, unaufdringlicher Weise angelegt" sei. Er verhehlt aber, gerade zu diesem letzten Punkte, nicht seine Bedenken, wenn er hinzufügt :"Ein gewisses Mißverhältnis scheint zwischen Form und Inhalt insofern zutage zu treten, als die zugrunde liegende Stimmung fast zu intim und nach innen gekehrt ist, um in dem durch ein Orchester bewirkten mehr oder minder dekorativen Rahmen bestärkt zu werden" 330). Bagier hat mit seinem Einwand wohl sagen wollen, daß die Romanzen in kleinster Besetzung denkbar seien. Allerdings ist mit der Wendung "mehr oder minder dekorativen Rahmen" eine Wertung verbunden, die das Lob für die Begleitung des Orchesters nahezu aufhebt; jedenfalls ist dadurch eine Betrachtungsweise gegeben, die sowohl Solostimme wie Orchester für sich beurteilt und sogar erstere allein, losgelöst vom Orchester gelten läßt.
Hasse 331) stellt den Satz auf: "Reger ist der geborene Adagio-Komponist", und er meint dann 332) zu den Romanzen, "was denn diese anderes als Gebilde dieser Art" seien - eben eines Adagio. Hasse stellt weiter fest, daß die Romanzen "Reger zum ersten Male in Beziehung zum Orchester"bringen; bewußt sieht er dabei von der "Hymne an den Gesang" und "ungedruckte"Arbeiten aus frühester Zeit" 333) ab. Als wichtigsten Punkt hebt er die "orgelmäßige Behandlung" als "besonders auffällig" hervor; er setzt hinzu, dies sei "offenbar die einzige Möglichkeit" für Reger gewesen, "allmänlich sich dem Orchester zu nähern"; es habe ihm widerstrebt, "die effektvolle Behandlung dieses Tonkörpers einfach zu übernehmen". Stein 334) ist hier der gleichen Meinung, wenn er die Ansicht vertritt, Reger habe sehr wohl 'effektvoll' schreiben können, wenn er nur gewollt hätte ; die Fertigkeit, so zu instrumentieren, habe er sicherlich, wie jeder andere Konservatoriumsschüler, während seines Studienganges erworben. Er habe es sich aber nicht leicht machen wollen 335).
Lindner 336) nennt als Vorbilder Bach, Beethoven und Brahms, die "offenbar und fast in gleichem Maße Anteil an der Schöpfung dieser feinziselierten Stimmungsbilder" haben; doch spricht er Reger eigene Züge nicht ab. Lindner hebt im übrigen als Besonderheiten"die fast beständig in hoher und höchster Lage sich bewegende Solostimme"und "die in die höchste Region sich geisterhaft verflüchtigenden Schlüsse" beider Romanzen hervor 337). Das Gesamturteil Lindners lautet:"Ungemein feinsinnige, schwierige Stücke".
Stein 338) begründet das Fehlen größerer Orchesterkompositionen während der Weidener Jahre damit, daß Reger "im Gefühl seiner mangelnden Erfahrung " davon Abstand genommen habe, derartige Werke zu schaffen. Man wird aber einwenden können, daß Reger - bei der großen Anzahl 339) an Liedern, Klavier-, Orgel- und Kammermusikwer-

ken eben jener Jahre - kaum dazu in der Lage gewesen war. Es sei auch daran erinnert, daß Reger sich, auf Grund dieser Tatsache, nur ungern den Arbeiten an der Musik zu 'Castra vetera' unterzog, wie Lindner berichtet 340).
Einen wichtigen Beitrag zur Instrumentation liefert Stein 341) mit einer Betrachtung des konzertanten Stils bei Reger. Er führt aus, daß bei Bach die "durchaus obligaten Instrumentalstimmen in vollkommener thematischer und motivischer Konzentration einzeln oder in Gruppen" geführt seien. Diesen konzertanten Stil, etwa der Brandenburgischen Konzerte Bachs, habe Reger übernommen, dabei aber übersehen, "daß seine modulatorisch so differenzierte Ausdrucksweise durch die Mittel und die vermehrte Stimmenzahl des modernen großen Orchesters zu einer Übersteigerung dieses konzertanten Prinzips führen mußte". Daher rühre die berüchtigte 'Überladenheit' und 'Verdikkung 'seiner ersten Partituren, bei denen die Instrumente nicht gruppenmäßig voneinander abgesetzt sind, sondern fast jedes einzelne in einem dichten polyphonen Geflecht selbständig musiziert". Dieser konzertante Stil Regers sei auch in den beiden Romanzen erkennbar; doch ist Stein der Ansicht, daß bei der vorliegenden kleinen Besetzung, unter Beachtung "sorgfältiger Abtönung der Begleitinstrumente die Solostimme weniger in ihrer freien Entfaltung gehemmt" werde. Mit der daraus folgenden Wertung verbindet Stein den Hinweis auf Beethoven, an dessen Romanzenform sich die beiden Reger'schen Stücke anlehnten.

Die nachfolgenden Werkbetrachtungen bestätigen im wesentlichen die zuvor gebrachten Gedankengänge.
Die erste Romanze beginnt mit einer dreimaligen Gegenüberstellung Streicher-Bläser, im Anklang an den Beginn der ersten Romanze Beethovens, der zweimal im Nacheinander unbegleitete Solo-Violine und Orchestertutti bringt. Aber diese wechselseitige Ablösung geschieht bei Reger nur am Anfang; bei Beethoven erscheint sie, in der eben bezeichneten Form, nochmals. Im Ablauf der ersten Reger'schen Romanze laufen beide Gruppen, Holzbläser und Streicher, gleichberechtigt nebeneinander her; die Bläser bilden Gegenstimmen zu den Linien der Streicher und umgekehrt. Selten finden sich dadurch bei beiden Gruppen gleichlautende Tonfolgen; Parallelführungen zwischen Bläsern und Streichern treten also nur vereinzelt auf - als Baßverstärkung geht gelegentlich das 2. Fagott im Oktavabstand mit den Kontrabässen. Innerhalb des Bläsersatzes sind Parallelführungen nur spärlich anzutreffen, etwa zu Beginn des ersten Più mosso (Klarinetten, Fagotte in gleichlaufenden Terzen) und im mittleren Andante sostenuto (ebenso). Weit häufiger sind Stimmkopplungen im Einklang oder in der Oktave. In diese Stimmkopplungen sind auch die beiden Hörner häufig einbezogen; sie werden allmählich und mit Bedacht eingeführt, und selbst im weiteren Verlauf ist das Mitgehen beider Hörner nur im zweiten Piu mosso zu beobachten.
Das Partiturbild der zweiten Romanze zeigt eine aufgelockertere Instrumentation als diejenige der ersten ; auszunehmen sind Steigerungsstellen und insbesondere das Più allegro. Und noch ein Unterschied drängt sich auf: Bläser und Streicher hängen hier enger zusammen, d.h. es sind wohl auch hier Gegenstimmen zu den Streichern in den Bläsern vorhanden, aber die Parallelführungen und Stimmkopplungen beschränken sich nicht auf die Bläser, sondern sie greifen fast ständig auf die

-Streicher über. Parallelführungen (Terzen) finden sich in folgenden Zusammenstellungen: Klarinetten, 2. Violinen, Bratschen; Hörner, Bratschen; Fagotte, Bratschen; Flöten, Klarinetten, Bratschen; Flöten, Klarinetten, Oboen, Bratschen; ebenso auch in den Holzbläsern selbst: Oboen, Klarinetten; Klarinetten, Fagotte; Flöten, Oboen, Klarinetten; Flöten, Klarinetten, Fagotte; Flöten , Klarinetten. Die aufgelockertere Instrumentation ergibt sich auch dadurch, daß, abgesehen vom Schlußtakt, nur in einem Takt sonst noch (T. 66) das ganze Instrumentarium eingesetzt ist. In stärkerem Maße als in der ersten Romanze macht Reger in der zweiten von Streicherteilungen und -tremoli Gebrauch. Die Hörner sind in gleicher Weise wie in der ersten Romanze eingesetzt, meist zur Verstärkung von Bläser- oder Streicherstimmen; hervorzuheben ist die einzige Solo-stelle des 1. Hornes in den Takten 95-99.

So lassen sich durch die Selbständigkeit der Stimmen in der ersten Romanze wie durch die Kopplungen in der zweiten sowohl der konzertante Stil im Sinne Steins als auch die 'orgelmäßige' Behandlung der Orchesterinstrumente, die Hasse erwähnt, belegen.

Die Solovioline ist in der zweiten Romanze reicher bedacht und folglich virtuoser behandelt. Insofern trifft zu, wie Lindner meint, daß sie sich "fast beständig in hoher und höchster Lage" bewegt; aber dies ist eben mehr in der zweiten als in der ersten Romanze der Fall.

Wenn Bagier, Lindner und Stein auf die Beziehung zu Beethoven hinweisen, so kann es sich aus mehreren Gründen doch nur , wie Stein sagt, um eine Anlehnung handeln. Schon der zeitliche Abstand -Regers Romanzen entstanden fast hundert Jahre nach denen Beethovens (komponiert 1802) - und das andere Instrumentarium, das Reger demjenigen Beethovens um 1 Flöte, 2 Klarinetten und 2 Pauken vermehrt, bedingen, daß Ähnlichkeiten oder Übereinstimmungen nur in Äußerlichkeiten zu finden sind.

So ist es eben eine rein äußerliche Tatsache, daß die Opuszahl der Romanzen Regers (op. 50) die gleiche ist wie die von Beethovens zweiter Romanze. Bemerkenswerter ist schon, daß jeweils die erste Romanze der beiden Komponisten in G-Dur steht. Weiterhin hat die zweite Romanze eine höhere Taktzahl als die erste, bei Reger (103 - 122) wie bei Beethoven (92 - 103); außerdem sind die zweite Romanze Beethovens und die erste Regers taktgleich. Aber mit der gestiegenen Taktzahl vermehrt sich , auch in beiden Fällen und fast im gleichen Verhältnis, die Zahl der Orchestertakte (ohne Solovioline), d. h. also, daß die Solovioline jeweils in der zweiten Romanze etwas weniger häufig herausgestellt wird als in der ersten 342).

Formal ergibt sich für alle vier Romanzen die Dreiteiligkeit. Während aber die Beethoven'schen Romanzen die Rondoform aufweisen

1. Romanze:	a	b	c	a	b	d	al	bl					
	8	12	16	8	12	19	4	13				=	92 Takte
2. Romanze:	ab	ab	bl	c	ab	ab	bl	d	ab	bl	b2		
	8	8	3	20	8	8	2	21	8	2	15	=	103 Takte

nähern sich die Reger'schen Romanzen der dreiteiligen Liedform

1. Romanze				2. Romanze			
T. 1-35	Andante sostenuto	35		T. 1-47	Larghetto	47	
T. 36-48	Più mosso	13	29	T. 48-54	Più mosso	7	30
T. 49-55	Andante sostenuto	7		T. 55-60	Più andante	6	
T. 56-64	Più mosso	9		T. 61-77	Più allegro	17	
T. 65-103	Andante sostenuto	29		T. 78-122	Larghetto	45	
		103 Takte				122 Takte	

Da das Instrumentarium der Reger'schen Romanzen größer ist als dasjenige der Beethoven'schen, so folgt schon daraus, daß das begleitende Orchester bei Reger stärker am Geschehen beteiligt ist; bekanntlich sind in den Beethoven'schen Romanzen, zumal in den Takten der Solovioline, die Bläser mit größter Zurückhaltung eingesetzt - eine Ausnahme bilden hier nur die Takte 83-86 der zweiten Romanze.

Den Folgerungen, die aus Regers Frühwerken zu ziehen sind, soll eine, in gedrängter Form gehaltene Aufzählung der wichtigsten Merkmale dieser Werke vorangehen.
In die erste Weidener Zeit gehören neun meist einsätzige Kompositionen; eine davon war nur geplant, eine andere wurde nicht ausgeführt.

Ouvertüre h-moll. Nach Riemanns Urteil keine Ouvertüre, da zu umfangreich. Kleine Besetzung. Mangelhafte Instrumentation. Kontrapunktische Überladenheit.

Scherzo g-moll für Flöte und Streicher. Schülerarbeit, an Beethoven orientiert. Flöte und Kontrabaß wenig selbständig.

Streichquartett d-moll. Dreisätzige Beethovenstudie mit eigenen Zügen. Kontrabaß zusätzlich, nur im dritten Satz.

Largo D-Dur für Klavier, Violine, Violoncello. Melodische Wagner-Anklänge. Arpeggien mit Orchesterwirkung.

Klavierquintettsatz cis-moll. Orchestrale Einflüsse: Klavier-Arpeggien mit Harfenwirkung; auffälliges Streichertremolo.

Symphoniesatz d-moll. Den Skizzen nach zu urteilen, mit großer Orchesterbesetzung geplant.

Symphoniesatz d-moll. Abgeschlossener Satz. Von Reger als "Heroïde, Ouvertüre für großes Orchester" bezeichnet. Große Orchesterbesetzung.

Scherzo g-moll für doppeltes Streichquartett. Von Reger nicht so, sondern mit summarischer Besetzung - 4 Violinen, 2 Bratschen, 2 Violoncelli - bezeichnet; jedoch weist das Partiturbild eindeutig auf das Doppelquartett hin. Wichtig ist hier die Gegenüberstellung der beiden Quartette; eines spielt mit Dämpfer, das andere ohne Dämpfer.

Adagio. Die von Lindner erbetene Instrumentierung dieses frühen Reger'schen Klavierliedes blieb unausgeführt.

Für die Sondershausener und Wiesbadener Zeit wurden mehr als doppelt so viele Werke als vorher zur Betracht ung herangezogen. Zu berücksichtigen ist dabei, daß die ersten gedruckten und mit Opuszahlen

versehenen Kompositionen in die Wiesbadener Jahre fallen; bei seiner Rückkehr nach Weiden ist Reger mit meist Kammermusik, Klavierstükken , Liedern und den beiden ersten Orgelwerken (op. 7 und op. 16) bei der Werkzahl 19 angekommen. Die überwiegend ungedruckt gebliebenen Kompositionen ohne Opuszahl sind sehr unterschiedlich in der Besetzung.

Streichquartett. In Sondershausen als Ferienarbeit für Weiden geplant. Der Schlußsatz sollte eine große Fuge werden. Unausgeführt.
Symphoniesatz d-moll. Erstes Werk der Wiesbadener Zeit. Kleine Besetzung.
Streichquartett C-Dur. Nicht ausgeführt.
Clementi: Sonatinen für Klavier op. 36, Violinstimme dazu von Max Reger. Kontrapunktische Studie.
Schilflieder für Alt bzw. Mezzosopran, obligate Viola, Klavier.
Der 5. Psalm für Alt, Violine, Orgel.
Geistliche Arie für Violine und Orgel.
Verschollene oder vernichtete Kompositionen. Beschränkung auf kleine Formen.
Klavierquintett A-Dur. Nur geplant.
Streichquartett c-moll. Nur geplant.
Deutsche Tänze op. 10, instrumentiert für kleines Orchester. Schülerarbeit. Vorsichtige Behandlung der Instrumente.
Klavierkonzert für Eugen d'Albert. Fragment. Anlehnung an Brahms, Liszt'scher Klaviersatz.
Klavierkonzert für Ferruccio Busoni. Nur geplant.
Beethovenvariationen für Orchester. Nur geplant.
Serenade für Blasinstrumente. Abgebrochen.
Symphonie(satz) h-moll. Vernichtet (?).
Symphoniesatz e-moll. Fragment (?).
Beckerath: "Kassandra". Instrumentierung Regers nach einem Klavierauszug.
Klavierquintett c-moll o. Op. "Symphonische Ausmaße".
Geist: Albumblatt für Klavier, instrumentiert für kleines Orchester von Max Reger.
"Liebestraum". Lyrisches Andante für Streicher. Kurzer , abwechslungsreicher Satz mit Soli und Gebrauch von Dämpfern.

Die sehr große Zahl an Kompositionen, die die wenigen Jahre in Weiden vor Regers Übersiedlung nach München hervorbrachten, lassen die Menge der hier zu behandelnden Stücke gering erscheinen. Von den nachfolgend genannten 13 Werken sind zudem vier nur geplant gewesen und drei nach gegebenen Vorlagen instrumentiert oder mit zusätzlichen Instrumentalstimmen versehen.

Lacrymae Christi. Männerchor. Vorstudie (?) zur "Hymne an den Gesang". Polyphon überladen. Verworfen.
"Hymne an den Gesang" op. 21 für Männerchor und Orchester. Erste Anzeichen Reger'scher Instrumentationseigentümlichkeiten , insbesondere durch die Kopplungstechnik.

Elegie op. 26 Nr 1, instrumentiert für kleines Orchester. Auftragsarbeit. Freizügige Umsetzung des meist vierstimmigen Klavierstückes auf das zahlenmäßig beschränkte Instrumentarium.

Gillet:"Dans la Forêt"(Im Walde). Für Streicher. Hornstimme dazu von Max Reger. Vorstudie (?) zum später folgenden Scherzino. Kontrapunktische Studie.

Melodramatisches Werk. Geplant.

Scherzino für Horn und Streicher. Anregung vor allem durch ein Klavierstück aus op. 44.

Lachner:"Die vier Menschenalter". Arrangement der Ouvertüre von H. Kirchner, Blechbläserstimmen hierzu von Max Reger.
Erstaunlich sichere Bewältigung der von Lindner gestellten Aufgabe.

Kammermusikkonzert. Geplant.

Violinkonzert für Joseph Hösl. Geplant.

Musik zu "Castra vetera". Auftragsarbeit. Trotz offensichtlicher Unlust hat Reger versucht, durch abwechslungsreiche Instrumentation den einzelnen Vorlagen gerecht zu werden. Ausnahme:Stück für gemischten Chor und Orchester nach einem lateinischen Text - 'dicke'Instrumentierung; fast pausenloses Spiel der Instrumente, insbesondere der Blechbläser.

Orgelkonzert. Geplant.

Zwei Romanzen op. 50 für Violine und kleines Orchester. Erstes deutliches Auftreten der beiden besonderen Stileigentümlichkeiten der Reger'schen Instrumentation: Koppiungstechnik (von der Orgel her) und konzertierende Behandlung aller Instrumente (Verbindung zur Barockzeit).

Nach den vorangegangenen Ausführungen über die Frühwerke Regers und auf Grund der eben gebrachten Zusammenstellung sowie des beigefügten Werkverzeichnisses ist der Satz nicht mehr aufrechtzuerhalten, Reger sei erst spät zur Orchesterkomposition gekommen. Vielmehr ist festzustellen, wie er sich von Anfang an zu dieser Gattung hingezogen fühlte. Das tiefgreifende Erlebnis Bayreuths - der Besuch zweier Opern Richard Wagners - hat entscheidenden Anteil daran. Gerade in diesem Zusammenhang ist es aufschlußreich zu beobachten, wie der junge Reger im damaligen Ferienort Königswiesen einen großen Symphoniesatz entwirft und dann auch ausführt, obwohl Riemann das Erstlingswerk Regers - die Ouvertüre h-moll - mit wenig Anerkennung bedacht hatte und trotz Riemanns dringenden Rates, Reger möge sich zunächst in kleineren Formen und Besetzungen üben. An diesen Rat wird Riemann seinen Schüler in Sondershausen und Wiesbaden wiederholt erinnert haben; indessen legt Reger bereits zu Beginn der Wiesbadener Zeit den zweiten abgeschlossenen Symphoniesatz vor. Aber die Mahnungen Riemanns haben immerhin bewirkt, daß Reger sich anschließend kleineren Formen und Besetzungen zuwendet. Die Pläne und Versuche für größere Werke gehen nun auf äußere Anregungen zurück:Die Bekanntschaft mit großen Pianisten seiner Zeit (d'Albert, Busoni:Klavierkonzerte); die briefliche Verbindungsauf-

nahme mit dem verehrten Brahms (Beethovenvariationen, Serenade, Symphonie h-moll); die Freundschaft mit einem Geiger aus seiner heimatlichen Landschaft (Hösl:Violinkonzert, Kammermusikkonzert, Violinromanzen); möglicherweise hat Reger bei dem geplanten Orgelkonzert an Straube als Solisten gedacht.
So kann also Riemanns Rat zur Beschränkung sehr wohl dazu geführt haben, daß Reger von sich aus kein größeres Orchesterwerk in Angriff nahm. Eine andere Tatsache stützt diese Vermutung: Von Anfang an ist ein merkwürdiges Schwanken zwischen Orchester- und Kammermusik zu beobachten, entweder in den Werken selbst (Ouvertüre h-moll, Scherzo für Flöte und Streicher, Streichquartett, Largo, Klavierquintettsatz, Scherzo für doppeltes Streichquartett)oder in der wechselnden Wahl der Besetzungen in der Wiesbadener und nachfolgenden Weidener Zeit. Es soll dabei aber nicht übersehen bleiben, daß Reger in Wiesbaden auch aus inneren , das heißt rein persönlichen Gründen - wie Stein aufzeigt - nicht dazu kam, größere Werke für Orchester zu vollenden, und daß dann in Weiden die Schwerpunktverlagerung in seinem Schaffen ihn an der Ausführung umfangreicherer Vorhaben hinderte.
Von besonderer Wichtigkeit ist in diesem Rahmen die aufgezeigte Entwicklung der Instrumentation Regers. Die frühen Symphoniesätze und das Klavierkonzertfragment zeigen deutlich das Vorbild Regers, die Symphonik der Klassik. Hervorstechendes Merkmal ist hierbei die Bläserbehandlung, insbesondere die der Blechbläser. Die "Hymne an den Gesang" bringt durch die auftretenden Kopplungen erste Anzeichen für eine Änderung in Regers Orchesterstil. Schließlich treten in der Musik zu 'Castra vetera' und in den beiden Viloinromanzen alle Merkmale dieses Orchesterstils der späteren Werke Regers offen zutage: Das 'Konzertieren' aller Stimmen, die Kopplungstechnik, der aufgelockerte Satz, dies alles in der letzten Weidener Zeit, also noch vor der Übersiedlung nach München und demnach ein halbes Jahrzehnt vor der Sinfonie-tta op. 90.

Teil II.

A. Vorrede.
1. Anlaß zu grundlegenden Äußerungen Regers über die von ihm vorgenommenen Retuschen.
2. Ausführungen zum Begriff der Retusche.
3. Sonstige Retuschen der Regerzeit.
   a) Richard Wagner
   b) Felix Weingartner
   c) Gustav Mahler

A.1.
Am 6. Februar 1913 schreibt Reger von einer Konzertreise aus Kassel an Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen, daß er "entsetzlich viel Arbeit durch das Musikfest " 1) habe; er müsse "all die Werke, die da zur Aufführung kommen, genauestens bezeichnen" 2). Am 11. Februar 1913 antwortet der Herzog auf diesen Brief Regers wie folgt: "Weniger erfreulich ist, daß Sie mit der Bezeichnung für's Musikfest so viel Plage haben. Was ist denn unter dieser Arbeit eigentlich gemeint? Aus der Zeit, wo ich noch Noten ansah, entsinne ich mich, daß diese die Bezeichnung ihrer Komponisten haben. Verfeinern Sie diese Bezeichnung so z. B., daß Sie statt p pp - p pp ppp pppp schreiben? Oder verstehen Sie Veränderungen an den Noten selbst darunter? Die Tätigkeit, welche Steinbach 3) perhorresciert ?" 4) Reger gibt in seiner schriftlichen Erwiderung vom 15. Februar 1913 einige Erläuterungen: "Meine Arbeit für die Partituren des Musikfestes besteht darin, daß ich alle Orchesterstimmen in der Partitur genauestens mit < >, marcato, espressivo, agitato etc. etc. versehen muß; diese Zeichen werden von den Komponisten viel zu wenig selbst geschrieben ... An den Noten selbst ändere ich natürlich nichts; nur hie und da kommen ganz kleine geringfügige Änderungen, wenn z. B. der Umfang unserer modernen Instrumente es ermöglicht, ein Motiv besser darzustellen; es ist das jene Tätigkeit , die Herr Generalmusikdirektor Steinbach bei Brahms verabscheut, die er aber bei Beethoven selbst macht ... ich selbst nehme solche kleinen Veränderungen nur mit äußerster , größter Vorsicht vor. Der Stil des Komponisten muß natürlich unter allen Umständen unangetastet bleiben ! Das sind meine Gesichtspunkte!" 5)
Mit seinen Fragen berührt der Herzog das damals umstrittene Gebiet der Retuschen in Orchesterwerken. Von Steinbach, der in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle spielt, wird noch besonders zu reden sein. Auf nur zwei Punkte zielen die Fragen des Herzogs, auf dynamische Zusätze und auf Veränderungen des Notentextes; Reger fügt in seiner Antwort einen dritten hinzu. nämlich vermehrte agogische Bezeichnungen.

2.
Es ist versucht worden, die Arten der Retuschen nach ihrer Wirkungsweise aufzugliedern. Viktor Ullmann 6) sieht folgende Einteilung vor:

I. Retuschen, die Deutlichkeit betreffend (dynamische Retuschen, durch die modernen Instrumente ermöglichte melodische Ergänzungen);
II. Retuschen, den Klang betreffend (Uminstrumentierungen) ;
III. Retuschen, die Charakteristik betreffend

(Auflichtung eines überladenen Orchestersatzes);

IV. Retuschen, einige Manieren betreffend
(Milderung gewisser zeitbedingter Eigenheiten, z. B. von Vorschriften wie 'col Violino I' 7).

Denkbar ist aber auch eine Einteilung, die ihre Ordnung aus den vorgenommenen Zutaten und Abänderungen herleitet:

A. Retuschen, die den eigentlichen Notentext 8) unangetastet lassen.

B. Retuschen, die den Notentext abändern.

Zur ersten Gruppe (A) gehören:

1.) Phrasierung und Artikulation
2.) Besondere Vortragszeichen (z. B. espressivo, marcato)
3.) Dynamische Bezeichnungen
4.) Agogische Bezeichnungen.

Zur zweiten Gruppe (B) sind zu rechnen:

1.) Zahlenmäßige Verstärkung oder Verminderung innerhalb einzelner Stimmpartien (z. B. à 2; nur 1 Spieler).
2.) Uminstrumentierungen (z. B. Weglassen von Stimmpartien mit oder ohne Ersetzen durch andere Instrumente; Verstärkung vorhandener Linien durch andere Instrumente);
3.) Melodische Ergänzungen (im Sinne der Ausnutzung besserer technischer Möglichkeiten, z. B. im Spiel der Blasinstrumente) und rhythmische Veränderungen;
4.) Hinzufügen völlig neuer (hinzukomponierter) Linien, die in keiner anderen Stimme vorkommen.

Dieser zweiten Einteilung (A/B) wird deshalb hier der Vorzug gegeben, weil sie sich besser auf das Hauptanliegen Regers bei den von ihm vorgenommenen Retuschen beziehen läßt, auf sein Streben nach Deutlichkeit 9).

3a.

Bei der Begründung für seine Retuschen in den Stimmen der Blechblasinstrumente bei Aufführungen der III. Symphonie von Beethoven beruft sich Reger in einem Brief an den Herzog auf Richard Wagner: "Im übrigen hat kein Geringerer als R. Wagner in einem langen Aufsatz die Notwendigkeit solcher Änderungen bei Beethoven unwiderleglich nachgewiesen und hat z. B. bei der 9. Symphonie von Beethoven genauestens nachgewiesen, daß diese und jene Änderungen gemacht werden müssen." 10)

Der Titel der Schrift Richard Wagners, die Reger zu seiner Verteidigung heranzieht, lautet: "Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethoven's" 11). Einige Gedanken und Vorschläge in dieser Schrift sind in diesem Zusammenhang allerdings von Wichtigkeit. Als wichtigsten Anlaß stellt Wagner gleich im ersten Satz den Wunsch heraus, der Wiedergabe symphonischer Werke Beethovens zu der ihm "unerläßlich dünkenden Deutlichkeit des Vortrages" zu verhelfen 12). Für die Problematik des Beethoven'schen Orchestersatzes gibt Wagner eine musikgeschichtliche Begründung: "Er (Beethoven) instrumentierte ganz nach denselben Annahmen der Leistungsfähigkeit des Orchesters, wie seine Vorgänger Haydn und Mozart, während er im Charakter seiner musikalischen Konzeptionen undenklich weit über diese hinausging." Zu Mozart und Haydn meint Wagner: "Es kann nichts Adäquateres geben als

eine Mozart'sche Symphonie und das Mozart'sche Orchester: man darf annehmen, Haydn und Mozart kam nie ein musikalischer Gedanke an, der nicht von selbst sogleich sich in ihrem Orchester ausgedrückt hätte. "Nochmals betont Wagner das gleichartige Orchestermaterial: Wunderbarer Weise muß man nun bestätigen, daß auch Beethoven nichts Anderes kannte, als eben dieses Orchester, dessen Verwendung nach einer ganz natürlich dünkenden Grundsätzlichkeit auch ihm vorgezeichnet blieb." Als erstaunlich bezeichnet es Wagner, wie Beethoven - von der Eroica ab - mit ganz dem gleichen Orchester Kompositionen von einer wechselvollen Mannigfaltigkeit, welche Mozart und Haydn noch ganz fern lag" zur Ausführung brachte; "nur mutete er bereits hier dem Orchester eine Vortragsweise zu, welche es sich bis auf den heutigen Tag noch nicht aneignen konnte: der Vortrag mußte nämlich von Seiten des Orchesters ebenso genial sein, wie die orchestrale Konzeption des Meisters selbst es war". Und eben dies ist der Hauptgrund dafür - so meint Wagner -, daß die Werke Beethovens von der Eroica an auf mangelndes Verständnis stießen: "Es fehlte diesen Werken an der Deutlichkeit der Ausführung, weil die Hervorbringung dieser Deutlichkeit nicht mehr, wie bei Haydn und Mozart, in dem verwendeten Organismus des Orchesters gewährleistet war, sondern einzig durch die, bis in das Virtuosenhafte gehende, musikalisch geniale Leistung der einzelnen Instrumentalisten und ihres Dirigenten ermöglicht werden konnte." 13) Schwierigkeiten in der Ausführung ergaben sich nun dadurch, daß "die jähesten Wechsel in Stärke und Ausdruck des Vortrages von einen und denselben Instrumentisten" auszuführen waren und daß z. B. auch das plötzliche Umschlagen auf dem Höhepunkt eines Crescendo ins Piano immer von den gleichen Spielern zu bewerkstelligen war. In späterer Zeit konnten diese Wechsel dadurch vorgenommen werden, daß, bei vergrößertem Instrumentarium, einfach eine andere Instrumentengruppe die vorhergehende ablöste 14). Wagner fährt fort: "Hingegen sah sich Beethoven genöthigt, auf diejenige Virtuosität des Vortrages zu rechnen, welche er selbst zu seiner Zeit auf dem Klaviere sich zu eigen gemacht hatte." Die Hemmnisse bei der Verwirklichung solcher Virtuosität vermerkt Wagner gleicherweise für die späten Klavier- und Kammermusikwerke und sowohl für diese beiden Gattungen wie nun für die Orchestermusik sei zur Verdeutlichung notwendig, die Melodie aufzufinden und diese klar herauszustellen 15). Schwerwiegender erscheint Wagner der Gesichtspunkt, daß Beethoven mit fortschreitender Ertaubung nicht mehr in der Lage gewesen sei, die dynamischen Verhältnisse des damaligen Orchesters richtig gegeneinander abzuwägen, als es ihm anders, bei wiederholtem Hören und Überprüfen, doch möglich gewesen wäre. So mußte sich verhängnisvoll auswirken, meint Wagner, daß Beethoven Bläser und Streicher gleichwertig gegenüberstellte und daß er aber bei Verstärkungen des Gesamtklanges oder einzelner Holzbläserlinien immer wieder durch die Beschränkung der Hörner und Trompeten auf die Naturtonreihe behindert gewesen sei 16).

An dieser Stelle setzen nun Wagners Vorschläge ein, die er jeweils mit einigen Beispielen belegt. Zunächst empfiehlt er allgemein, das Führen der Hörner und Trompeten im Oktavabstand, sofern dieser auftritt, beizubehalten und - für diese Instrumente - bei unterbrochenen melodischen Linien die Lücken entsprechend aufzufüllen,

um so Sprünge oder Luftpausen zu vermeiden. 17)In Fällen, wo dies nicht möglich ist, hilft sich Wagner mit dem Abschwächen des Stärkegrades der betroffenen Instrumente. Als Beispiel hierfür nennt er: Beethoven, V. Symphonie, 2. Satz, Takt 114-122 18). Zu Verstärkungen der Holzbläser durch Blechbläser sieht sich Wagner in der 7. und in der 9. Symphonie Beethovens veranlaßt: Im ersten Forte des zweiten Satzes der 7. Symphonie, ab Takt 75, läßt Wagner beide Trompeten (deren Mitwirkung er an dieser Stelle im Original als "höchst störend"empfindet) im Einklang mit den Klarinetten blasen 19); im zweiten Satz der 9. Symphonie verstärkt Wagner die"schwachen"Holzbläser bei der Ausführung des zweiten Themas (E 20): S. 105 ff. und 132 ff.) durch 4 Hörner, bei der Wiederkehr des Themas (S. 132ff. empfiehlt Wagner außerdem die Abschwächung der Trompeten 21). Die erwähnte melodische Auffüllung nimmt Wagner beispielsweise in den Trompetenstimmen für das Eingangsthema des vierten Satzes der 9. Symphonie in Anspruch, und er meint zur Begründung, daß bei der letzten Wiederkehr des Themas (E: S. 277 f.)vor dem ersten Eintritt des Bariton-Solo alle Instrumente (mit Ausnahme der Hörner) beteiligt seien 22) und daß es nicht im Sinne von Beethovens Absichten gelegen haben kann, den kräftigen Instrumenten lediglich die Aufgabe rhythmischen Unterstreichens zuzuteilen.

Für schwerwiegender hält nun Wagner die Fälle, bei denen die Verdeutlichung nicht Ergänzungen und Verstärkungen, sondern Uminstrumentierungen und Änderungen im melodischen Ablauf der Stimmen erforderlich macht. In diesem Zusammenhange weist Wagner darauf hin, wie Beethoven die Violinen, einer älteren Gepflogenheit zufolge, nicht über a 3 hinausführt. Wenn nun seine Intentionen über diese Grenze hinwegzielten, so habe er den melodischen Fortgang durch einen Sprung in die tiefere Oktave ausführen lassen. Als Beispiel gibt Wagner den Sprung d - b im Fortissimo des zweiten Satzes der 9. Symphonie (E: S. 125); er hält es für selbstverständlich, daß nicht nur die Violinen, sondern auch die 1. Flöte und die Bratschen den Sextsprung der 2. Flöte, Oboen und Klarinetten spielen und entsprechend (in der höheren Oktave) fortfahren 23). Besondere Aufmerksamkeit widmet er sodann den weitaus schwierigeren Fällen, in denen Beethoven der Oboe oder der Klarinette die Melodie in der Sopranlage anvertraut, die Flöte aber, die nicht in der höheren Oktave mitgehen kann, stattdessen aber - als höchste Stimme -"von der Melodie abliegende Noten "darüberspielen läßt und dadurch den eigentlichen Ablauf der Melodie stört und verunklart. Als Musterbeispiel gibt Wagner die Holzbläserstelle im ersten Satz der 9. Symphonie an (E: S. 24 f.), die entsprechend nochmals wiederkehrt (E:S. 71 f.)und bei welcher er die Flötenstimme weitgehend der Oboe (als Hauptstimme) angleicht, aber auch eine geringfügige Änderung des Oboenparts anempfiehlt 24). Immer mit dem Wunsche, die Absichten Beethovens verdeutlichen zu helfen und insbesondere das melodische Material klar herauszubringen, wendet sich Wagner dynamischen und agogischen Schattierungen zu 25), um dann mit Änderungsvorschlägen zum Gesangsquartett im letzten Satz der 9. Symphonie - Tenor-Solo (E: S. 373) und Bariton-Solo (E: S. 281) - abzuschließen 26).

3b.

Ebenfalls auf Wagner bezieht sich Felix Weingartner in seinen Ver-

öffentlichungen "Ratschläge für Aufführungen klassischer Symphonien", Bd 1-3 27). Im ersten Band "Ratschläge für Aufführungen der Symphonien Beethovens" 28) stellt Weingartner seinen Empfehlungen die Beweggründe voran, die ihn zu derartigen Anregungen veranlaßt haben. Einleitend erhebt er die Forderung einer stilgerechten Wiedergabe. Er verlangt vom Dirigenten die Beachtung der kleinsten Einzelheiten, die die stilistische Eigentümlichkeit bedingen, und er weist mit Recht darauf hin, daß die Anforderungen an den Dirigenten bei jedem Werk ganz andere sein können, zumal bei zeitlich auseinanderliegenden Kompositionen 29). Im zweiten Abschnitt des Vorwortes hebt Weingartner die Deutlichkeit als "eine der wesentlichsten Grundbedingungen" des Vortrages hervor. Zu den Symphonien Beethovens meint Weingartner: "Gerade in Beziehung auf die Deutlichkeit stellen diese größten aller Orchesterwerke die schwierigsten Aufgaben, denn selbst eine völlig korrekte Wiedergabe läßt die Absichten des Meisters nicht immer so klar hervortreten, wie dies beim Lesen der Partitur, ja selbst beim Spielen der Klavierauszüge der Fall ist. Es ist sogar nicht zu leugnen, daß manche Stellen mehr das Gefühl der Verworrenheit als das der Befriedigung erwecken. An diesen Problemen aber nun vorbeizugehen und sich hinter die Korrektheit gegen den Notentext zu verschanzen, heißt, von vornherein auf eine stilvolle Wiedergabe zu verzichten"30). Weingartner zitiert dann Wagner in dessen Schrift "Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethovens" 31), und er greift folgende beiden Punkte heraus: 1.)"daß Beethovens Intentionen über die ihm zu Gebote stehenden Mittel weit hinausgingen, wobei er (Wagner) sein Augenmerk hauptsächlich auf die Behandlung der Hörner und Trompeten richtet, die damals bekanntlich nur über die Naturskala und einige mehr oder weniger fragwürdige Stopftöne verfügten" 32); 2.) "daß bei Beethoven nach eingetretener Taubheit das lebhafte Gehörbild des Orchesters so weit verblaßte, als ihm die dynamischen Beziehungen des Orchesters nicht mit der Deutlichkeit bewußt blieben, wie dies gerade jetzt," (in seinen späteren Werken) "wo seine Konzeptionen einer immer neuer sich gestaltenden Behandlung des Orchesters bedurften, ihm unerläßlich werden sollte" 33). Weingartner bestätigt die Beobachtung, daß in den Orchesterwerken Beethovens Hörner und Trompeten oft nur deshalb aussetzen, weil bei den betreffenden Akkorden "auf den damaligen Instrumenten kein harmonisch passender Ton vorhanden war"; ebenso verhalte es sich bei melodischer Führung, daß sie diese abbrechen und nur harmonische Noten weiterspielen oder pausieren. Auch die häufigen Sprünge der Hörner und Trompeten fänden hierin ihre Begründung, weil Fortschreitungen in anderer Weise nicht möglich waren. Schließlich sei festzustellen, wie manchmal die wichtigste Stimme "durch gleichzeitig unwichtigere Stimmen spielende aber klanglich stärkere" Instrumente übertönt werde 34). Weingartner gibt zu, daß durch instrumentale Änderungen viel gebessert werden könne, doch macht er zur Auflage, daß solche Änderungen "mit größter Vorsicht und feinem Geschmack" vorgenommen werden, damit der Stil Beethovens nicht gefährdet wird; er versucht daher in seinen Vorschlägen, "die Grenzen, inwieweit solche Eingriffe künstlerisch zu rechtfertigen sind, möglichst scharf zu ziehen" Er ist deshalb auch gegen Verzerrungen hinsichtlich des Tempos und der Phrasierung, und er lehnt auch das Hinzufügen von Instrumenten, die Beethoven nicht verwendet hat, scharf ab 35); ebenso wendet er

sich gegen ein Uminstrumentieren "nach den Prinzipien des modernen Orchesters". Zur Frage der eigenartigen Führung der Hornstimmen glaubt Weingartner den Wunsch Beethovens nach der später erfolgenden Verbesserung der Instrumente (durch das Anbringen von Ventilen) annehmen und eben daraus die Berechtigung ableiten zu dürfen, hier an den entsprechenden Stellen im Sinne einer Verdeutlichung zu ergänzen. Allerdings, bemerkt Weingartner, sei mit Naturhörnern reichere Verwendung als bei Beethoven möglich gewesen - wie dies in den Partituren seines Zeitgenossen Weber zu beobachten sei 36).
Zu seiner Rechtfertigung hinsichtlich der zahlreichen Vorschläge betont Weingartner, daß diese allein aus der Erfahrung, durch immerwährendes praktisches Erproben, hervorgegangen seien 37). Es habe ihm daran gelegen, zunächst nur durch das sorgsame Anbringen von Vortragszeichen, ohne die Instrumentation zu verändern, den melodischen Ablauf der Komposition zu verdeutlichen, und er habe oft feststellen müssen, daß bei vorgenommenen instrumentalen Änderungen dann schließlich doch Vortragsschattierungen - die eine Stimme hervor -, weniger wichtige zurücktreten ließen - ausgereicht hätten. Nur wenn diese Bezeichnungen zur Verdeutlichung nicht genügten, habe er sich zu instrumentalen Änderungen entschlossen. Derartige Vorschläge 38) betreffen zunächst die zahlenmäßige Vermehrung oder Verminderung der Spieler, dann, um Sprünge zu vermeiden, das Versetzen der 2. Blechbläserstimmen an den betreffenden Stellen in die tiefere Oktave. Doch kritisiert hier Weingartner Wagners Anordnung, solche Stellen in der angegebenen Weise "gemeinhin" zu ändern 39). Es könne durchaus sein, daß Beethoven an manchen Stellen durch die Sprünge bestimmte Wirkungen habe erzielen wollen. Er, Weingartner, habe derartige Änderungen und auch das Auffüllen von Bläserstimmen nur dann vorgenommen, wenn er überzeugt war, daß Beethoven diese Stellen so geschrieben hätte, wäre er nicht durch die technischen Mängel der damaligen Instrumente gezwungen gewesen, so zu schreiben. Nochmals beruft sich Weingartner auf Wagner, daß er, gemäß dessen Schrift, einige Neuerungen und andere aus eigener Erfahrung nur dann einführe, wenn lediglich auf diese Weise eine Verdeutlichung erzielt werden könne; wieder aber betont er, daß er dabei nur die von Beethoven vorgeschriebenen Instrumente benutzt habe. Übrigens macht Weingartner geltend, daß ihm wegen der von ihm ausgeführten Veränderungen nie ein Vorwurf gemacht worden sei - mehr noch, "daß sie (bei Aufführungen) niemand als solche empfunden" habe -, sondern vielmehr habe sagen hören, daß er "manches so klar herausbrächte, wie man es bisher nicht gehört habe" 40). Schließlich geht Weingartner noch auf die Metronomzahlen ein, die er - ebenfalls im Zusammenhang mit Beethovens Ertaubung - für unzuverlässig und mehrfach für besserungsbedürftig hält. 41)
Die Abänderungsvorschläge zu Schuberts Symphonien in C-Dur und h-moll 42) werden damit begründet, daß Schubert Aufführungen dieser Werke nicht gehört hat und "dadurch am richtigen Abwägen der Klangerzeuger gegeneinander behindert war" 43).
Bei Schumann spricht Weingartner von "geradezu schlechtem Orchestersatz"; "die Klage, daß Schumanns Symphonien in vielen Partien orchestral wirkungslos sind" sei "allgemein und berechtigt". Hier seien durchgreifendere Änderungen angebracht - "natürlich unter steter Wahrung des musikalischen Aufbaues" - um die Werke so herauszubringen,

"wie sie von Schumann offenbar empfunden sind" 44).
Es verdient hervorgehoben zu werden, mit welcher Vorsicht Weingartner seine Vorschläge angewandt wissen will; er warnt vor einer einfachen Übernahme einzelner Änderungen und empfiehlt vielmehr, seine Anregungen genau durchzuarbeiten und praktisch auszuprobieren, ehe man sich für die endgültige Ausführung entscheidet 45).
Zu den Vorschlägen selbst kann allgemein gesagt werden, daß es sich in der Mehrzahl um zusätzliche agogische und dynamische Bezeichnungen handelt, außerdem um solche zur Phrasierung und Artikulation; wirkliche Uminstrumentierungen fallen demgegenüber - abgesehen noch von den Ergänzungen infolge besserer technischer Möglichkeiten der modernen Instrumente - kaum ins Gewicht. 46)

3c.

Auf die Schrift Wagners wird noch in einem Aufsatz Bezug genommen, der sich mit den Abänderungen Gustav Mahlers in den Partituren von Werken der Klassik und Romantik befaßt:"Mahlers Instrumentationsretuschen" von Erwin Stein 47). Der Begriff der Deutlichkeit wird hier etwas anders ausgedrückt:"Klarheit ist wohl das vornehmste Ziel der musikalischen Reproduktion. Dazu gehört aber vor allem Klarheit des Klanges. Diese wiederum ist - abgesehen von Präzision und reiner Intonation - nur durch richtige Proportionierung der Dynamik zu erreichen. Ein Stück klingt klar, wenn die Hauptstimme dominiert, ohne die Charakteristik anderer Stimmen zu beeinträchtigen; wenn die Begleitung, ohne zu decken, gerade den ihr zukommenden Anteil am Gesamtklang hat; wenn in einem Akkord seine einzelnen Töne auch wirklich gleich stark sind" 48). Für am wichtigsten hält Stein demnach bei Aufführungen der Orchesterwerke "die dynamische Abtönung, die plastische Gestaltung der Themen und Stimmen". Er führt dann weiter aus:"Es ist allerdings nicht zu leugnen, daß es viele Werke , darunter manche der bedeutendsten Meisterwerke gibt, deren Orchestersatz eine wirklich klare Darstellung des musikalischen Inhalts schwer und zum Teil selbst bei intensivstem Studium unmöglich macht". Es sei versucht worden, "mit kleinen, meist dynamischen Änderungen zu helfen", selten aber "radikal genug", weil nicht jeder "die Autorität Richard Wagners" besessen habe, "an Meisterwerken Verbesserungen vornehmen zu dürfen " 49). Stein kommt dann auf die Partituren aus Mahlers Nachlaß zu sprechen, in denen "von seiner Hand zum Teil sehr weitgehende Uminstrumentierungen eingetragen sind". Er berichtet, daß Mahler nach Aufführungen dieser Fassungen auf heftigste angegriffen worden sei, während doch "Mahler nur von Ehrfurcht vor den Werken geleitet war", und er fährt fort:"Diese Änderungen sollten ja keinen besonderen, originellen, aus dem Stil des Werkes fallenden Klang bewirken, sondern einzig und allein klar machen, was sonst unklar war. Es war also keine Frage Mahlers persönlicher künstlerischer Auffassung, sondern eine rein sachliche, technische Angelegenheit. "Stein erwähnt dann, daß Mahler Partituren von Beethoven, Schubert und Schumann mit Einzeichnungen versehen habe und deutet an, daß Mahlers Retuschen an der IX. Symphonie Beethovens weit über diejenigen Wagners hinausgehen. 50)Steins Aufsatz befaßt sich des Näheren mit den Schumann'schen Werken. Er setzt als bekannt voraus, daß - bei sonst guter Erfindung und Konzeption der Werke - der Orchestersatz Schumanns "viele schwere Mängel" hat. Mahler habe da nur "radikal genug eingegriffen, nicht nur durch

ausführliche dynamische Bezeichnungen und Änderungen der Instrumentation, sondern vielfach auch durch neue Disponierungen des Orchestersatzes" 51). An allgemeinen Einzelheiten stellt Stein noch besonders heraus: Mahlers genaue Unterscheidung zwischen Fortebezeichnung und Fortewirkung - Holzbläser klingen bei allgemeinem Forte nur piano (sie müssen also anders bezeichnet oder die übrigen Instrumente müssen abgedämpft werden) 52); um Hauptstimmen hervorzuheben, begnügt sich Mahler zuweilen nicht nur mit dynamischen Abstufungen, sondern er streicht häufig die starken Instrumente (Hörner, Trompeten, Pauken) oder auch ganze Bläsersätze streckenweise fort 53). Stein ist der Ansicht, daß Schumann, obgleich er Ventilinstrumente zur Verfügung hat, die erweiterten Möglichkeiten in seinen Symphonien nicht genügend ausnutzt. Dies sei dann auch der Grund dafür, warum Mahler Hörner und Trompeten weitgehend zur Melodieführung bzw. -verstärkung heranzieht 54). Stein meint schließlich: "Im Grunde beziehen sich fast alle Änderungen Mahlers auf das Dynamische". Er rechnet hierzu auch Mahlers Einzeichnungen bezüglich der Stricharten , zur Phrasierung, zum Tempo, und er fährt fort: "Mahlers Bearbeitungen bezwecken ja nur, Unklarheiten des Klanges zu beseitigen. Es galt , bei möglichster Schonung des Originals, einen plastischen Orchestersatz herzustellen. Plastik gibt es aber nur bei richtigen dynamischen Verhältnissen der Stimmen zueinander." 55).
Die Bestrebungen, ältere Orchesterwerke mit den eben beschriebenen Mitteln einem gewandelten Instrumentarium anzupassen und auch die Unebenheiten einer vermeintlich schlechten Instrumentation auszugleichen, fallen mit den erwähnten Versuchen in die Zeit vor bzw. um die Jahrhundertwende 56). Zwei der genannten Zeugen - Mahler und Weingartner - waren mit ihren Neuerungen während Regers Münchener Zeit (1901 - 1907) im Gespräch; man darf annehmen, daß Reger in diese Gespräche mit hineingezogen wurde. Mündliche Äußerungen Regers zu dem betreffenden Punkte sind aus jenen Jahren bisher nicht bekannt. Sicher ist zwar, daß er Konzerte unter Weingartners Direktion in München gehört hat 57); aber als er einmal brieflich über dessen Retuschen befragt wird, muß er bekennen, diese in dem fraglichen Konzert 58) nicht bemerkt zu haben, da er während der Aufführung zu sehr mit eigenen Kompositionsplänen beschäftigt gewesen sei 59).

B. Regers Retuschen, anhand von Beispielen erläutert
   1. Angaben zu Regers Dirigierpartituren
   2. Die Instrumentationsretuschen Regers in der Partitur der IV. Symphonie von J. Brahms
      a) Vergleich mit Hugo Holles Bemerkungen
   3. Die Instrumentationsretuschen Regers in der Partitur der III. Symphonie von R. Schumann
      a) Vergleich mit den Vorschlägen Weingartners
      b) Retuschenbeispiel Mahlers
   4. Die Instrumentationsretuschen Regers in der Partitur der V. Symphonie von L. van Beethoven
      a) Retuschenvergleich zu einer Stelle des zweiten Satzes zwischen Wagner, Weingartner und Reger
      b) Vergleich mit den Vorschlägen Weingartners zu dieser Symphonie

5. Ausgewählte Retuschenbeispiele aus den übrigen Dirigierpartituren Regers

B. 1.
Nun sind aber aus Regers Meininger Zeit (Ende 1911 - Anfang 1914), als ihm selbst ein Orchester zur Direktion anvertraut war, einige von ihm benutzte Partituren erhalten geblieben. Die darin von Reger verzeichneten Anweisungen und Änderungen geben deutlich darüber Auskunft, wie er über die Retuschenfrage dachte.
Die folgenden Untersuchungen werden sich nur auf diejenigen Beispiele beschränken, bei denen Reger den eigentlichen Notentext verändert hat 60). Er hat daneben allerdings häufig zusätzliche Vortragszeichen angebracht - mit besonderer Vorliebe marcato bzw. marcatissimo -, dynamische Vorschriften sowohl abgewandelt als auch vermehrt, und Anweisungen zur Phrasierung und Artikulation geändert oder auch solche überhaupt hinzugefügt. Man wird aber sagen können, daß derartige Änderungen und Zusätze, mit gebotener Vorsicht ausgeführt, nicht als so schwerwiegende Eingriffe anzusehen sind, wie eben Veränderungen des eigentlichen Notentextes. Es sei in diesem Zusammenhang an Weingartners Erfahrung erinnert, daß ihm das Verdeutlichen des melodischen Geschehens oft durch dynamische Hilfen möglich gewesen sei, ohne die Noten selbst zu ändern, obgleich er dies ursprünglich vorgehabt habe 61).
Zu Beginn dieses Abschnittes wurde Reger mit einer Briefstelle zitiert, in der er behauptet, nur ganz selten den Notentext anzutasten 62); die vorliegenden Arbeitsunterlagen - die erwähnten Partituren mit Regers Einzeichnungen - werden das Gegenteil dieser Behauptung beweisen. Zwar finden sich in einigen Werken nur wenige Änderungen, in anderen mehr; im ganzen gesehen, muß die Zahl der Einzeichnungen beträchtlich genannt werden.
Die Angaben zu den Partituren, die für die Untersuchungen zur Retuschenfrage eingesehen wurden, beziehen sich auf Zahl und Art der Einzeichnungen; die nachgestellten Zahlen geben die Menge der ermittelten Änderungen Regers am Notentext selbst an, die Bemerkungen weisen auf die übrigen Einzeichnungen:

Beethoven:	Ouvertüre zu	"Coriolan"	- 3
"	" "	"Die Geschöpfe des Prometheus"	- -
"	" "	"Egmont"	- 23
"	" "	"Fidelio"	- 1
"	Jenaer Symphonie		- 8
"	III. Symphonie		- wenige, nur bis Takt 86 des 1. Satzes
"	IV. "		- 14
"	V. "		- 105
"	V. "	(2. Exemplar)	- -
"	VI. "		- 62
"	VI. "	(2. Exemplar)	- wenige, nur zu Beginn des 1. Satzes
"	VII. "		- wenige, nur zu Beginn des 1. und 2. Satzes
"	VIII. "		- einige
"	VIII. "	(2. Exemplar)	- wenige
"	IX. "		- -

Beethoven : Violinkonzert - einige
" " (2. Exemplar) - wenige
" 4. Klavierkonzert - wenige
" " (2. Exemplar) - wenige
" 5. " - wenige
Brahms: Akademische Festouvertüre - 25
" I. Symphonie - 58
" I. " (2. Exemplar) - einige, nur im 1. und 2. Satz
" II. " - 19
" II. " (2. Exemplar) - sehr wenige
" III. " - 28
" IV. " - 77
" IV. " (2. Exemplar) - -
Schumann: III. Symphonie - 18

Für die Verzeichnung der Notentext-Retuschen waren demnach 13 Partituren einer genauen Durchsicht unterzogen worden:

Beethoven: Ouvertüren "Fidelio" (1), "Coriolan" (3), "Egmont" (23), Symphonien "Jenaer Symphonie" (8), IV. (14), V. (105), VI. (62), Brahms: "Akademische Festouvertüre" (25), Symphonien I. (58), II. (19), III. (28), IV. (77), Schumann: III. Symphonie (18).

Die anderen Partituren der vorhergehenden Aufstellung konnten unberücksichtigt bleiben, weil sich Regers Einzeichnungen nur auf einige Sätze oder Stellen daraus beschränken und im übrigen fast ausschließlich Anweisungen zu einer geänderten Ausführung in der Dynamik, Agogik, Artikulation oder Phrasierung betreffen. Es ist noch anzumerken, daß in den Fällen des zweiten Exemplars dieses hauptsächlich Kennzeichnungen für die jeweiligen Einsätze, zumal in den Konzertwerken, und dynamische Hervorhebungen enthält.

Die angegebenen Beispielzahlen für Regers Notentextretuschen besagen nichts darüber, ob Reger etwa zu Anfang seiner Dienstzeit übereifrig besonders viele Retuschen in den Partituren angebracht oder diese Einzeichnungen im Verlauf seiner Dienstzeit nach und nach gesteigert hat; denn zahlenmäßig verteilen sich die betreffenden Werke ganz unterschiedlich auf die drei Konzertwinter, in denen die Meininger Hofkapelle unter Regers Leitung stand:

Winter 1911/12: Brahms III. (28), II. (19); Beethoven, Ouvertüre zu "Coriolan" (3); Brahms IV. (77); Schumann III. (18); Brahms, Akadem. Festouvertüre (25);

Winter 1912/13: Beethoven IV. (14), Jenaer Symphonie (8); Brahms I. (58);

Winter 1913/14: Beethoven VI. (62), V. (105), Ouvertüren zu "Egmont" (23) und zu "Fidelio" (1).

Die Werkfolge ergibt sich aus dem jeweiligen ersten Aufführungsdatum 63). Aber weder dieses, noch die Zahl der Retuschen gibt einen Anhaltspunkt dafür, ob Reger dem einen oder anderen Werk besondere Aufmerksamkeit bei der Vornahme gewidmet hat: Reger pflegte die Partituren vor Beginn des Konzertwinters, noch vor den Proben dazu, durchzubezeichnen, und zwar alle Werke, die zur Aufführung vorgesehen waren 64); einige Werke bezeichnete Reger, sofern notwendig, während einer Konzertreise, die er mit der Hofkapelle unternahm 65).

So zeigt es sich, daß sowohl die erste Werkaufstellung als auch diejenige der Partituren mit Notentextretuschen unvollständig ist; denn selbstverständlich war die Zahl der in den drei Konzertwintern gebrachten Kompositionen größer als die hier gegebene.
Bei der beträchtlichen Menge festgestellter Notentextretuschen - 441 Änderungen in 13 Werken - können nur einige Werke näher besprochen werden. Die Auswahl fiel auf je ein Werk der Komponisten Brahms, Schumann und Beethoven. Doch sollen anschließend Besonderheiten auch anderer Kompositionen (Werke) berücksichtigt werden. Außerdem bieten sich Vergleiche zu Wagner, Weingartner und Mahler von selbst an; es soll versucht werden, etwa vorhandene Verbindungslinien aufzuzeigen.

2.

Bei den folgenden Besprechungen steht ein Werk von Brahms - die IV. Symphonie - am Anfang. Dies hat seine Berechtigung aus mehreren Gründen: Von der ersten Bekanntschaft mit den Werken Brahms' an hat Reger gerade diesen Komponisten besonders geschätzt 66); es sei an die briefliche Fühlungnahme der beiden Komponisten erinnert 67); bei den frühesten Erörterungen darüber, ob Reger einmal die Hofkapellmeisterstelle in Meiningen antreten sollte, spielte seine Einstellung zu Brahms eine bedeutsame Rolle 68); die Pflege der Werke gerade dieses Meisters, zumal seiner Orchesterwerke, wurde in Meiningen als Verpflichtung betrachtet, da Hans von Bülow 69) und Fritz Steinbach 70) sich sehr für Brahms eingesetzt hatten 71) und Brahms die Aufführungen seiner Werke hier selbst hatte hören und begutachten können 72). Reger hatte daraufhin schon im ersten Konzertwinter 1911/12 an Brahms'schen Werken drei Symphonien (die II., III. und IV.), die Haydn-Variationen, und die Tragische Ouvertüre aufgeführt 73). Für die erste Verständigungsprobe mit der Meininger Hofkapelle hatte er das letztgenannte Werk ausgewählt 74).
Von den vorerwähnten Kompositionen Brahms' weist die Partitur der IV. Symphonie die meisten Instrumentationsretuschen Regers auf. Die nachstehenden Beschreibungen versuchen zugleich den Änderungen Regers eine Deutung zu geben.

1. Satz

245 75). 2. Fagott wie 1. Fagott. Reger hielt die tiefere Oktave (2. Fagott) durch die Kontrabässe ausreichend vertreten; außerdem fürchtete er, daß die Oktaven der Fagotte die einsetzende Melodie der Violoncelli (die zwar durch das 1. und 2. Horn verstärkt wird - Zusatz Regers: marc.) zudecken könnten.

246. 1. Klarinette wie 2. Klarinette, entsprechend den übrigen Holzbläsern (à 2). Die originale Stimme der 1. Klarinette ist mit denjenigen der Flöten und Oboen gleichlautend; deshalb Verstärkung der Mittellage (2. Klarinette).

247. 2. Fagott wie 1. Fagott. Pianissimotakte mit nachfolgendem Crescendo. Ähnliche Behandlung wie 245: 2. Fagott wie Kontrabässe; da außerdem alle Bläser beteiligt sind, wollte Reger einer Verdickung des Klanges entgegenwirken, um die Achtelfiguren der Streicher deutlich hörbar zu machen.

248. Beibehalten des Oktavabstandes in den Hörnern und Trompeten Fortissimotakte. Die schärfende Wirkung des Einklangs (im Wechsel mit Oktavabstand) schien Reger hier unbegründet.

249. Wegfall des ersten Viertels der 1. Oboe; die Parallelstelle im vierten Takt danach hat die entsprechende Note nicht.
250. Wie 248. Möglicherweise durch ein Versehen bleiben auf dem ersten Viertel die Hörner (1. 2.)im Einklang, wie vorgeschrieben (Trompeten dagegen, ebenfalls vorgeschrieben, Oktavabstand).
251, 1. 1. Klarinette wie 2. Violinen = Melodieverstärkung (1./2. Violinen haben Oktavabstand).
251, 2. Wie 245. Melodie im 1. Horn und in den Violoncelli.
251, 3. Beibehaltung des Oktavabstandes der Trompeten. Im übrigen wie 248.
252-253, 1. Parallelstelle zu 247.
252-253, 2. 1. 2. Fagott wie Violoncelli. Verstärkung der kurzen Einwürfe der tiefen Streicher gegenüber den ausgehaltenen Noten der Blechbläser, 1. 2. Violinen, Bratschen.
254, 1. 2. Fagott wie 1. Fagott. Retusche aus demselben Grunde wie bei 247, wenngleich hier Fortissimotakte, aber ebenfalls im Hinblick auf die nachfolgenden Streicherfiguren.
254, 2. Verstärkung der Bratschen durch die Violoncelli; dadurch spielen alle Streicher (ohne Kontrabässe) gegenüber den ausgehaltenen Fortissimoakkorden der Holzbläser und Hörner (3. 4.).
254, 3. Beibehaltung des Oktavabstandes der Hörner; Ausnahme im dritten Takt (wie vorgeschrieben):Betonte Vorwegnahme des Oktavsprunges (1. Flöte, Fagotte, 1. Trompete, 1. Violinen), gleichlautend mit den Violoncelli.
254, 4. Beibehaltung des Oktavabstandes der Trompeten.
254, 5. Verstärkung der 1. Violinen durch die 1. Oboe.
254, 6. Verstärkung der 1. Violinen durch die 1. Flöte. Wie bei 254, 5 Hervorhebung der Figuren der 1. Violinen nach vorangegangenen halben Noten.
255. 2. Fagott wie 1. Fagott. Ausmerzung der tieferen Oktave bei den Fagotten aus dem gleichen Grunde wie bei 247, trotz Forte-Abschluß.

2. Satz.

256-257. Klangveränderung! Die Stimmen der beiden Fagotte (harmonische Ergänzung des 1. 2. Horns) werden vom 3. 4. Horn übernommen.
258-259, 1. Beibehaltung des Oktavabstandes der Hörner und Trompeten.
258-259, 2. Abschlußverstärkung in den Fagotten durch Hinzunahme der tieferen Oktave.
260-261, 1. Zutat! Frei einsetzende Stimme (3. Horn). Zusätzliche Baßstimmezu den geteilten Bratschen (Melodie). Verstärkung der Violoncelli durch ausgehaltene Horntöne.
260-261, 2. Klangveränderung! Wie 256-257.
260-261, 3. Verstärkung der Baßlinie durch die Fagotte.
262, 1. 2. Baßverstärkung durch die Fagotte.
263, 1. Melodische Ergänzung. Grundtonverstärkung durch das 2. Fagott, das erst auf dem zweiten Achtel in die Terz springt.
263, 2-4. Unterstützung einzelner Linien der geteilten Bratschen und Violoncelli durch die Fagotte. Motivverstärkung.
263, 5. Angleichung der 1. Violinen an den Aufwärtsgang der Flöten und Oboen.
264. Angleichung der 1. Flöte (statt Sprung) an den melodischen Gang der 1. Violinen.

3. Satz.

265, 1. Baßlinie(Gegenbewegung zu Klarinetten, Fagotten, 1. Violinen, Bratschen)wird durch das 2. Horn verstärkt. Im letzten Takt wird die Stimme des 2. Horns vom 3. Horn übernommen.

265, 2. Beibehaltung des Oktavabstandes der Hörner und Trompeten. Eine Klangverschärfung durch den vorgeschriebenen Einklang schien Reger nicht erforderlich. (Einklang entsprechend aber 1. 2. Horn.)

266-267. Baßverstärkung durch die beiden Fagotte.

268 Klangveränderung! Fortfall des 1. Fagotts(harmonische Ergänzung des 3. Horns); dessen Stimme wird vom 4. Horn übernommen.

269. 1. Fagott wie 2. Fagott, dadurch Verstärkung der Violoncelli.

270, 1. Wie 265, 1(nur die beiden ersten Takte).

270, 2. 2. Fagott wie 1. Fagott; Verstärkung der Violoncelli.

271-272, 1. Baßverstärkung(Violoncelli)durch die Fagotte. Gegengewicht zu den Triolen der 1. 2. Violinen und Bratschen.

271-272, 2. 2. Trompete verstärkt 3. Horn (Hauptstimme).

271-272, 3. Beibehaltung des Oktavabstandes der Trompeten.

273, 1. Baßverstärkung (Violoncelli)durch das 2. Fagott(die Kontrabässe werden original durch das Kontrafagott verstärkt). Oktavabstand in den Hörnern(3. 4.), jedoch nicht im Takt vorher(1.2.).

274-175, 1. Wie 266-267.

274-275, 2. Die Änderung der Violoncellostimme folgt der originalen Oberstimme der geteilten Kontrabässe. Eher hätte man annehmen können, daß auf die Teilung der Kontrabässe verzichtet würde; denn die drei vorhergehenden Phrasen bringen nach zwei Aufwärtsschritten bzw. -gängen einen Oktavsprung abwärts. Durch Regers Änderung wird die Oberstimme der geteilten Kontrabässe betont, die stattdessen erst einen Quartsprung abwärts, dann einen Quintsprung aufwärts und schließlich den Oktassprung abwärts bringt.

4. Satz.

276. 277. Jeweils nur oberer Ton der 1. Violinen bzw. Bratschen.

278, 1. Verstärkung der 2. Klarinette durch das 1. Fagott(halbe Note).

278, 2. 2. Fagott folgt im Oktavabstand den Kontrabässen(kein Sprung).

279-281, 1. Klangveränderung! Verminderung des Stärkegrades durch Wegfall der Verdopplung. Pianostelle. Hinzutritt des 2. Horns erst wieder bei Crescendo-Zeichen.

279-281, 2. Wie vorher. Diminuendo-Stelle.

282. Wie vorher. Dasselbe bei den Fagotten. Pianissimostelle.

283. 1. Fagott wie 2. Fagott. Verstärkung der Baßlinie.

284-285, 1. Verstärkung der Bratschen durch die Oboen(Mittellage).

284-285, 2. Unterstützung des Oktavsprunges der Bässe durch das 2. Horn.

284-285, 3. Baßunterstützung Violoncelli/Kontrabässe - durch das 4. Horn.

284-285, 4. Verstärkung der 2. Violinen durch die Bratschen.

286. Geänderte Fagottstimmen:Verstärkung der Bratschen und Violoncelli.

287-288, 1. 3-5. Verstärkung der Bratschen/Violoncelli/Kontrabässe durch Oboen, Fagotte, 3. 4. Horn.

287-288, 2. 2. Oboe, 2. Klarinette: Harmonie-Haltetöne.

287-288, 6. Baßunterstützung durch die 2. Trompete.

289. Verstärkung der Bratschen durch die Fagotte.

290-291, 1. Verstärkung der Violoncelli durch das 1. bzw. 2. Fagott.
290-291, 2. Geänderte Fagotte: Quintverstärkung anstelle der Terzbetonung.
290-291, 3. Umgekehrt wie vorher: die Intervallsprünge der Bässe werden durch das 3. Horn verstärkt.
292, 1-4. Zusätzliche Harmonietöne in den Bläsern - in einem Falle auch in den Bratschen - zur Unterstützung der tiefen Streicher.
293. 1. 2. Horn ergänzt, entsprechend den folgenden Takten.
294. Baßverstärkung durch das 2. Fagott.
295-296, 1. 2. Fagott wie 1. Fagott: Verstärkung der Violoncelli.
295-296, 2. Geänderte Bratschen: Verstärkung der Mittellage.

2a.

Es ist an dieser Stelle ein Aufsatz anzuführen, der sich schon bald nach dem Tode Regers mit dessen Retuschen befaßt hat: "Max Regers Einzeichnungen in den Symphonien von Johannes Brahms" von Hugo Holle 76). Holle berichtet von den zahlreichen Vermerken Regers zur Dynamik, Artikulation, Phrasierung und von der Fülle der eingetragenen Vortragszeichen. Aus allen vier Symphonien führt Holle einige Beispiele dazu an. Er erwähnt auch die Instrumentationsretuschen Regers und hebt die wichtigsten hervor. In seinem Aufsatz finden sich für die IV. Symphonie folgende Beispiele, deren Zählung sich auf obige Erläuterungen bezieht:

276; 277 77); 245; 248; 249; 254, 3 (nur die beiden ersten Takte); 256-257; 258-259, 1; 260-261, 1; 268; 271-272, 1; 279-281, 1-2; 282; 284-285, 3; 287-288, 3-5 78).

Über die Feststellung der Tatsachen hinaus erklärt Holle seine Beispiele folgendermaßen 79):

276. 277. Um das Thema schärfer hervorzuheben; die weggestrichenen unteren Noten sind zur Genüge in anderen Stimmen vertreten (2. Violinen, Bratschen, Violoncelli).
249. Wohl Schreib- oder Druckfehler; an entsprechender Stelle vier Takte später steht eine Pause in Brahms' Partitur.
260-261, 1. Holle meint, Reger habe an dieser Stelle die 'Pedal'-Wirkung der Hörner vermißt und deshalb dem 3. Horn eine freie Stimme, in Anlehnung an die tieferen Streicher, gegeben. (Es ist in der Tat das einzige Beispiel dieser Art in den von Reger bearbeiteten Brahms-Partituren 80), wenn man nicht 263, 1 hinzurechnen will)
284-285, 3. 287-288, 3-5. Verstärkung der Baßlinie.

Auf die allgemeine Wertung der Retuschen in Holles Aufsatz wird noch zurückzukommen sein.

3.

Robert Schumanns III. Symphonie kam ebenfalls im ersten Konzertwinter 1911/12 81) unter Regers Leitung mit der Meininger Hofkapelle zur Aufführung. Die Instrumentationsretuschen dieser Symphonie sind weniger zahlreich als diejenigen der zuvor behandelten Brahms'schen Symphonie. Für Schumanns Symphonie sind es die folgenden:

298. Hervorheben des Sextsprunges des Hauptthemas (Hörner, 1. Violinen) durch die beiden Trompeten.
299. Melodische Weiterführung (statt Sprung) auch in der 1. Oboe - also unisono mit 1. Flöte und 1. Klarinette.

300. In den absinkenden Holzbläserlinien hat an dieser Stelle - nicht im zweiten und vierten Takt danach - die 2. Klarinette eine von den übrigen Stimmen abweichende Figur zu blasen; diese wird durch die Bratschen verstärkt und dadurch betont.

301. Klangverminderung. Das 1. Horn wird um ein Achtel, die 2. Violinen und Bratschen werden um ein Sechzehntel in der Tondauer verkürzt, damit der Piano-Einsatz der Klarinetten und Fagotte deutlich hörbar ist.

302-303, 1. Fagotte und Violoncelli unisono, unter Verzicht auf das ausgehaltene Es; dadurch Verstärkung der abwärtsgehenden Baßlinie (als Gegenbewegung zu Flöten, Klarinetten, Violinen und Bratschen).

302-303, 2. Verstärkung der Baßlinie, insbesondere der Violoncelli, durch das 2. Fagott.

304. Streichung des langen Vorschlages in den Fagotten und Violoncelli, wohl um den ruhigen Fluß nicht zu stören (Synkope auf vorangegangenes punktiertes Achtel mit Sechzehntel und Viertel in der ersten Takthälfte). Der Vorschlag fehlt in der Baßposaune im selben Takt, bei gleichen Noten, überhaupt.

305. Baßverstärkung (Kontrabässe) durch das 2. Horn.

306. Auflösung eines langen Vorschlages (1. Flöte, 1. Oboe, 1. Violinen) in zwei Viertel.

307, 1. Hervorheben eines Motivs (1. Fagott, Bratschen) durch das verstärkende 3. Horn.

307, 2-3. Andere Klangverteilung: Eine Hälfte Violoncelli wie Kontrabässe, die andere Hälfte eine Oktave höher; die Hörner als Akkord den 2. Violinen, Bratschen und der zweiten Hälfte der Streicher angeglichen (vorher nur die Töne es 1 und es).

308. 309. Beibehalten des Oktavabstandes der Trompeten; im Einklang sonst Gefahr des Übertönens des Bratscheneinsatzes.

310. Melodische Angleichung (statt Sprung) in der 1. Flöte an die Führung der Bläser (1. Oboe, 1. 3. Horn, Altposaune) und Streicher (1. Violinen).

311. Motivische Ergänzung (Quartschritt) im 3. 4. Horn, entsprechend den vorhergehenden Einsätzen (Fagotte/1. 2. Horn - 3. 4. Horn/ Bratschen - Oboen/2. Violinen - Klarinetten - Flöten/1. Violinen - Oboen/2. Violinen), zugleich Verstärkung des Bratscheneinsatzes.

312-313. 314-315. Änderung der Fagottstimmen: Verstärkung der Baßlinie, insbesondere der Violoncelli.

3a.

Gemessen an Weingartners und Mahlers Instrumentationsretuschen in den Partituren der Schumann'schen Symphonien müssen Regers Änderungen als bescheiden und spärlich bezeichnet werden; die Hinweise, die Reger und Weingartner geben, stimmen zudem in keinem Falle überein. Weingartner spricht im Vorwort zum zweiten Band seiner Ratschläge 82) von der Notwendigkeit, bei Schumanns Symphonien "rücksichtslos abzuändern - natürlich unter steter Wahrung des musikalischen Aufbaues", und er begründet seine weitgehenden Instrumentationsretuschen im Falle der III. Symphonie Schumanns damit, daß so "in den von Schumann fast kontinuierlich gesetzten Bläserstimmen die Farbe des Orchesters an Mannigfaltigkeit gewinnt und der ermüdende und Schumanns Symphonien gefährliche fortlaufende Klang vermieden"

werde 83). In welchem Ausmaß Weingartner in Schumanns Orchestersatz eingreift, zeigt eine besondere Zusammenstellung 84).
Es muß jedoch hinzugefügt werden, daß Weingartner zu den Streichungen und zu der Vielzahl von dynamischen Hinweisen erklärt, er habe sich dabei immer von dem Bestreben leiten lassen, die einzelnen Linien gut herauszuarbeiten, das klangliche Geschehen auszulockern und sinngemäß - eben um der Schumann'schen Eintönigkeit abzuhelfen - zu schattieren.

3b.

In dem erwähnten Aufsatz von Erwin Stein über Mahlers Instrumentationsretuschen ist als Musterbeispiel für Mahlers Abänderungen der Beginn der III. Symphonie von Schumann aufgezeichnet und beschrieben 85); es handelt sich um die sechs ersten Takte der Partitur. Tatsächlich sind hier nur die Stimmen der 2. Klarinette, des 2. Horns, der 2. Violinen, der Violoncelli und der Kontrabässe unangetastet geblieben, wenn man von der Achtelpause jeweils vor den punktierten Vierteln, zur Beförderung des Absetzens (Phrasierung!) absieht. Alle übrigen Stimmen sind verändert worden (sofern nicht anders angegeben - dritter Takt, drittes Viertel, bis sechster Takt, erstes Viertel):

2 Flöten: vom dritten bis sechsten Takt (à 2) eine Oktave höher.
2 Oboen: wie 1. Violinen (à 2!).
2 Klarinetten: 1. Klarinette vom dritten bis sechsten Takt wie 1. Violinen. - 2. Klarinette wie gedruckt.
2 Fagotte: vom fünften Takt (drittes Viertel) beide Fagotte eine Oktave höher.
1. 2. Horn: 1. Horn vom dritten Takt ab der Melodie folgend. - 2. Horn wie gedruckt.
3. 4. Horn: 3. Horn vom dritten Takt ab eine Oktave tiefer als 2. Klarinette; 4. Horn entfällt.
1. 2. Trompete; Pauken: Trompeten und Pauken entfallen vom zweiten Viertel des zweiten Taktes ab.
2. Violinen, Bratschen: Vom zweiten Viertel des dritten Taktes bis zum zweiten Viertel des fünften Taktes eine Oktave höher. /Um

Erwin Stein meint zu dieser Instrumentierung, daß Mahler durch die Änderung das Orchester zum melodischen Höhepunkt heranführe, der im Original ja auf das vorhergehende g 3 der 1. Flöte verschoben sei; auch deckten in der ursprünglichen Fassung die Blechbläser zu sehr die wenigen melodieführenden Stimmen. Um dieser Gefahr zu entgehen, habe Mahler Trompeten und Pauken gestrichen.

4.

Ein Beispiel dafür, wie vielseitig Reger die Möglichkeiten der Retuschen zu nutzen verstand, ist die von ihm mit Einzeichnungen versehene Partitur der V. Symphonie von Beethoven. Die Aufführungen dieses Werkes durch die Meininger Hofkapelle fielen in den letzten Konzertwinter 86) unter Regers Leitung, und es ist offensichtlich, daß er sich gerade mit dieser Komposition große Mühe gegeben hat; schon die hohe Zahl nur der Instrumentationsretuschen beweist das. Allerdings wiederholen sich auch in diesem wie in fast jedem anderen Werk manche Anweisungen, wie z. B. das Beibehalten der Blechbläseroktaven bei Sprüngen in den Einklang oder das Verstärken der Violoncelli durch die Fagotte; doch liegt das Hauptgewicht hier auf dem als rechnerisch

zu bezeichnenden Bemühen um den klanglichen Ausgleich, wie dies die später folgenden Besprechungen der betreffenden Beispiele zeigen werden.

Die Zahl der vorgeschriebenen Blechbläseroktaven ist, gemessen etwa an denjenigen für die VI. Symphonie Beethovens, verhältnismäßig gering:

36, 1. Trompeten. Trotz Fortissimo-Einsatzes; um die Figuren der Fagotte, Violinen, Bratschen nicht zu übertönen.

38-39, 2. Trompeten. Abschluß; um den nachfolgenden Einsatz nur der Violinen nicht zu decken. -
Trompeten. Motiv(-Abschluß). Da sonst nur Holzbläser und Streicher beteiligt sind, besteht die Gefahr des Durchdringens der Trompeten.

38-39, 5. Trompeten. Oktaven aus dem gleichen Grunde wie eben beschrieben.

43-45, 11. Hörner. Die Oktaven dienen der klanglichen Abrundung, zu Holzbläsern und Trompetenoktaven. - Der stehengebliebene Einklang der Hörner in den nachfolgenden Takten (19, I, T. 9. 10 = 26, T. 14; 27, T. 1) ist einmal durch den Wegfall der Trompeten bedingt, zum anderen schrieb Reger für das 2. Horn im zweiten Viertel des zweiten Taktes eine andere Note vor (s. u. 43-45, 12).

46, 2. Hörner. Klangliche Abrundung im Fortissimo des Orchesters. - Der stehengebliebene Einklang in den nachfolgenden Takten (ab 20, II, T. 6 = 30, T. 5 bis zum Schluß des Satzes) dient dazu, die Quartschritte der Trompeten nicht zu verwischen.

51-52, 3. Trompeten. Beibehalten des Oktavabstandes.

55-57, 3. Trompeten. Abschwächung, um die Linien der drei Stimmen - Violinen, Bratschen, Bässe - nicht zuzudecken.

58-60, 3. Hörner und Trompeten. Abschluß. Oktavabstand wie beim vorhergehenden Akkord.

81-84, 3. Trompeten. Beibehalten des Oktavabstandes. Da an dieser Stelle die Hörner die Fagotte ersetzen (diese verstärken die Violoncelli), übernimmt die 2. Trompete zugleich die Stimme des 2. Horns.

Die Verstärkung der Streicherbässe, überwiegend der Violoncelli, wird durch die Fagotte bewerkstelligt:

36, 2. Violoncelli: durch 2. Fagott. Gegenbewegung der aufsteigenden Streicherbässe zu den absteigenden Violinen im Fortissimo.

47-48. Violoncelli, Pauken: durch 2. Fagott. Diese Stelle ist ein Beispiel für das Streben nach klanglichem Ausgleich zwischen den drei Gruppen - Oboen/Hörner/Trompeten, Pauken/Violoncelli/Kontrabässe, Violinen/Bratschen - im Fortissimo.

51-52, 2. Violoncelli: durch 2. oder 1. Fagott bzw. durch beide Fagotte. Verstärkung der Baßlinie gegenüber den begleitenden übrigen Streichern.

53. Violoncelli: durch 1. Fagott. Hauptmelodie, zusammen mit 1. Violinen. Deshalb führt Reger außerdem die Violoncelli (und auch das 1. Fagott) bei der Wiederholung des Motivs im Takt 24, I, T. 6 = 50, I, T. 2 bis zum as 1.

55-57, 6. Violoncelli: durch Fagotte. Motiv, unbegleitet. (Die unisono gehenden Kontrabässe werden durch das Kontrafagott original

verstärkt.)

65-72, 2. Violoncelli: durch Fagotte. Reger glaubte umsomehr diese Umsetzung vornehmen zu können, als ihm für den Vortrag des eigentlichen Baßthemas die Alt- und Tenorposaune ausreichend erschienen.

65- 72, 11. Bratschen, Violoncelli: durch Fagotte. Reger findet hier die Lösung, den Rhythmus der übrigen Holzbläser auch in den Fagotten beizubehalten und diese nur in den dazwischenliegenden Pausen die tiefen Streicher verstärken zu lassen.

65-72, 16. Violoncelli: durch Kontrafagott. Dieses - ursprünglich gleichlautend mit den Kontrabässen - wird eine Oktave höher notiert und verstärkt damit in den fünf ersten und letzten Takten die Violoncelli, während es in den dazwischenliegenden Takten die Kontrabässe stützt. In den mittleren Takten (in denen die Violoncelli Achteltriolen mit den 2. Violinen und Bratschen haben) entfällt zudem das 2. Horn, das Reger anderen Aufgaben zuführt (s. u. 65-72, 15).

85- 86, 4. Violoncelli: durch Kontrafagott. Dieses eine Oktave höher notiert. Tiefere Oktave durch Kontrabässe ausreichend besetzt.

86-86, 5. Violoncelli: durch Fagotte. Ähnliche Stelle wie 55-57, 6. Das Thema wird unisono von allen Streichern gespielt; Kontrafagott geht mit Kontrabässen.

87-90, 4. Parallelstelle zu 85-86, 4.

87-90, 6. Violoncelli: durch Fagotte. Ähnlich wie bei 65-72, 11 wird der Achtelrhythmus der Fagotte entsprechend dem der übrigen Holzbläser beibehalten; die Noten selbst werden zugunsten der Violoncelli geändert.

Zu dieser Gruppe der Baßverstärkungen (Violoncelli) durch Fagotte gehören auch einige als Stimmentausch bezeichnete Retuschen - so benannt, weil ein Austausch der Stimmen vorgenommen wurde:

46, 1. Mit dem Hervorheben des Themas (Hinzutritt der Trompeten und Pauken) läßt Reger die Fagotte in der oberen Oktave à 2 blasen und verstärkt damit die Bratschen. Die gleiche Versetzung geschieht mit den Kontrabässen; diese klingen nun wie vorher das 2. Fagott und verstärken damit die Violoncelli.

49-50, 2. Um den wichtigen Zweiunddreißigstelfiguren der Bässe ausreichend Gewicht zu geben, verstärkt Reger die Violoncelli (und im letzten Takt die Bratschen) durch die Fagotte; deren Stimmen übernehmen die Hörner und die 2. Trompete, die dadurch ihrerseits die Pausen der Trompeten überbrückt.

55-57, 1. Vom dritten Takt ab verstärken die Fagotte die Violoncelli (die Kontrabässe haben Unterstützung durch das Kontrafagott). Die Stimmen der Fagotte werden durch das zusätzlich hinzutretende 3. und 4. Horn übernommen.

55-57, 2. Diese Stelle gehört, wie schon zu 55-57, 3 bemerkt, zu den Bemühungen Regers um klanglichen Ausgleich; er verstärkt die drei gleichzeitig erklingenden Linien der Streicher wie folgt (Zusätze hier in Klammern hinzugefügt):

1.) Violinen. 1. Violine, jeweils auf erstem Viertel mit 2. Oboe, in der höheren Oktave mit 1. Flöte. - 2. Violine (mit 1. Klarinette).

2.) Bratschen (mit 1. und zusätzlichem 3. Horn).
3.) Bässe. Violoncelli mit (1. und) 2. Fagott. - Kontrabässe mit Kontrafagott.

Die geänderten Stimmen werden folgendermaßen ersetzt: Die 2. Klarinette gibt Harmonie- und auch Melodietöne zu den Violinen. Das 1. Fagott, ursprünglich zur Verstärkung der Bratschen bestimmt, wird durch das 1. und 3. Horn ersetzt. Die 2. Trompete übernimmt vom dritten Takt ab die Töne des 1. Horns (s. o. 55-57, 3).

58-60, 2. Zum 2. Fagott schreibt hier Reger à 2, zur Verstärkung der Violoncelli; die Stimme des 1. Fagotts wird durch die beiden Klarinetten übernommen, zur Bratschenverstärkung!

61, 2. Das 1. Fagott verstärkt die Violoncelli (das Kontrafagott geht mit den Kontrabässen). Die Stimme des 1. Fagotts wird von der 2. Trompete übernommen; dadurch blasen die beiden Trompeten ihre Harmonietöne im Oktavabstand.

62-63. Die in den Kontrabässen mit dem Kontrafagott verstärkten Achtelfiguren werden bei den Violoncelli durch die Fagotte unterstützt. In den beiden ersten Takten spielt die Altposaune (gleichlautend mit der Tenorposaune) die Stimme des 1. Fagotts, ebenso auch vom zweiten Takt nach dem Doppelstrich; von ebendiesem Takt ab übernimmt das 1. Horn die Stimme des 2. Fagotts.

65-72, 1. Wie schon vorher mehrfach: Verstärkung der Violoncelli hier nur durch das 1. Fagott (Kontrafagott geht mit den Kontrabässen). Dafür spielt die 2. Klarinette die Stimme des 1. Fagotts, während die 1. Klarinette diejenige der 2. übernimmt. Die Stimme der 1. Klarinette schien Reger durch die Noten der 2. Flöte und 1. Oboe entbehrlich.

65-72, 8. Als Auftakt zu der schon besprochenen Baßverstärkung (65-72, 11) werden die motivisch wichtigen Achtel der Fagotte, die ihrerseits die Bratschen und Violoncelli verstärken, durch die Oboen und Klarinetten ersetzt.

65-72, 15. Verstärkung der Violoncelli durch die Fagotte (Kontrafagott geht mit den Kontrabässen). Das 1. Fagott wird durch das zusätzliche 3. Horn ersetzt; die Stimme des 2. Fagotts war mit der des 2. Horns gleichlautend, das 4. Horn tritt zusätzlich hinzu.

74-76, 1. Parallelstelle zu 55-57, 1.

74-76, 3. Parallelstelle zu 55-57, 2 mit anderer Verteilung der Stimmen und Instrumente:

1.) Piccolo.
2.) Diese Linie in drei Oktaven, nämlich in Flöten, Oboen (und zusätzlich 3. und 4. Horn).
3.) Auch diese Linie in drei Oktaven, nämlich in Bratschen, Violoncelli (und Fagotte), Kontrabässe und Kontrafagott.

81-84, 1. Die Fagotte verstärken die Violoncelli (Kontrafagott geht mit den Kontrabässen). Die Stimmen der Fagotte werden für acht Takte vom zusätzlichen 3. und 4. Horn übernommen.

81-84, 7. In der Stimmenverteilung wie bei 65-72, 17 mit dem Unterschied, daß das 3. Horn pausiert und dafür das 4. Horn die Stimme des 1. Horns übernimmt.

85-86, 3. Die Fagotte verstärken die Violoncelli (Kontrafagott geht mit

den Kontrabässen). Die Stimmen der Fagotte werden vom zusätzlichen 3. und 4. Horn übernommen.

87-90, 2. Die Baßfiguren - Violoncelli kleine Oktave, Kontrabässe Kontraoktave - werden durch das 2. Fagott (Große Oktave) verstärkt. Nur im ersten Takt spielt die 2. Klarinette die Noten des 2. Fagotts.

87-90, 3. Parallelstelle zu 85-86, 3.

91-93. Die Fagotte verstärken die Violoncelli (Kontrafagott geht mit den Kontrabässen). In den sechs ersten Takten wird das mit dem ersten Fagott gleichlautende 1. Horn durch das zusätzliche 3. Horn verstärkt; vom vierten Viertel des achten Taktes ab spielen das zusätzliche 3. und 4. Horn die Stimme des 1. Fagotts, vom sechzehnten Takt ab auch diejenige des 2. Fagotts.

94-95, 2. Verstärkung der Streicherbässe wie bei 91-93. Das zusätzliche 4. Horn spielt für drei Viertel die Stimme des 1. Fagotts, danach diejenige des 2. Fagotts. Das vom zweiten Takt ab mit dem 1. Fagott gleichlautende 1. Horn wird bei den ganzen Noten durch das zusätzliche 3. Horn verstärkt.

Klangveränderungen und melodische Ergänzungen sind auch in dieser Symphonie von Reger vorgenommen worden:

Klangveränderungen.

41, 2. Die Fagotte setzen aus; stattdessen beginnen die Hörner mit dem Solo-Motiv und spielen allein (ohne Fagotte) weiter bis zum Einsatz der Flöte und Oboen; dort setzen die Fagotte wieder ein.

42. Das Solo-Motiv läßt Reger nur von Klarinetten und Hörnern blasen; die Fagotte fallen fort.

49-50, 1. Das erste Sechzehntel der 1. Violinen ist gestrichen; Zweiunddreißigstelpause. Reger traf diese Anordnung, damit die Zweiunddreißigstelfiguren der 1. Violinen deutlich einsetzen könnten (Phrasierungseinschnitt nach dem ersten Zweiunddreißigstel dieses Taktes).

55-57, 1. Wie schon bei den Stimmentauschbeispielen mehrfach erwähnt, zieht Reger im letzten Satz der Symphonie ein weiteres Hörnerpaar (3. und 4. Horn) hinzu 87), das von ihm mit verschiedenen Aufgaben betraut wird. -
Die Hörner werden an dieser Stelle verdoppelt, da Reger in den beiden Takten die Stimmen der gleichlautenden Fagotte weggestrichen hat.

64. Statt 1. 2. Horn im Einklang nur 1. Horn, da Pianoeinsatz der Holzbläser.

65-72, 4. Klangabschwächung. Statt 1. 2. Trompete im Einklang nur 1. Trompete, wegen der Achtelfiguren in Violinen und Bratschen. (Drei Takte vorher blasen die Trompeten - eine Quarte tiefer - im Oktavabstand.)

65-72, 12. Statt 1. 2. Horn nur 1. Horn. Die Stimme des 2. Horns wird von der 2. Trompete übernommen. Die Trompeten blasen dadurch, wie in den vorhergehenden Takten, im Oktavabstand.

74-76, 1. Parallelstelle zu 55-57, 1.

Melodische Ergänzungen.

43-45, 4-5. Die Hörner sind auch über die Pausen hinweg weitergeführt;

von der ersten bis zur letzten (ausgefüllten) Pause eine Oktave tiefer als 1. Oboe.

87-90, 1. Einsatz der 1. Oboe wie Flöten und 1. Violinen. Septsprung dadurch nur in der 2. Oboe.

Bei den verbleibenden Retuschen dieser Symphonie handelt es sich entweder um Verstärkung (V) der Mittelstimmen oder um den klanglichen Ausgleich (A) einzelner Instrumentengruppen (Zusätze, wie oben, in Klammern):

34. V: Bratschen durch Fagotte.
A: Im Fortissimo, unisono, im Oktavabstand:
1) Violinen, Klarinetten
2) Bratschen (und Fagotte)
3) Violoncelli, Kontrabässe.

35, 1. V: Bratschen durch 2. Klarinette.
A: Im Fortissimo, unisono, im Oktavabstand:
1) Flöten, Oboen
2) 1. Klarinette, Hörner, Violinen
3) Bratschen (und 2. Klarinette)
4) Fagotte, Violoncelli,
5) Kontrabässe.

35, 2. Fagotte in der großen Oktave zusätzlich - zwischen Violoncelli/Kleine Oktave und Kontrabässen/Kontraoktave - zur Verstärkung der Gegenbewegung im Baß.

36, 3. 1. Horn in den Pausen wie Fagotte. Überbrückung dieser Pausen: Reger hielt die durchgehende Mitwirkung wenigstens des 1. Horns für notwendig, um eben keine klanglichen Lücken - bei gleichbleibender Achtelbewegung - entstehen zu lassen.

37. V: Bratschen durch Fagotte.
A: Im Fortissimo, unisono, im Oktavabstand:
1) Violinen
2) Bratschen (und Fagotte)
3) Violoncelli, Kontrabässe.

38-39, 1. V: Holzbläser untereinander: Fagotte durch Klarinetten, Klarinetten durch Oboen, Oboen durch Klarinetten.
A: Motivische Einwürfe der Holzbläser gegenüber den beiden Streichergruppen:
1) Holzbläser
2) Violinen
3) Violoncelli, Kontrabässe.

38-39, 3. 4. Im ersten Takt.
V: Fagotte durch 2. Trompete und (geteilte) Bratschen; 2. Oboe und 2. Klarinette durch (geteilte) Bratschen.
A: Im Fortissimo der Holzbläser, unisono, im Oktavabstand:
1) Flöten, 1. Oboe, 1. Klarinette
2) 2. Oboe, 2. Klarinette (und Bratschenoberstimme)
3) Fagotte (und 2. Trompete und Bratschenunterstimme)

In den folgenden Takten.
V: Fagotte durch geteilte Bratschen. Im ersten Takt Zusätze wohl der klanglichen Abrundung wegen; Verstärkung der Fagotte in den folgenden Takten und damit der Harmonietöne gegenüber den Oktaven der übrigen Instrumente. Allerdings nehmen bald darauf auch die Klarinetten am harmonischen Geschehen teil.

40, 1. Verstärkung des ersten motivischen Einsatzes - Fagotte, Hörner, Violoncelli, Kontrabässe (und Klarinetten, Bratschen)- gegenüber dem nachfolgenden: Flöten, Oboen, Klarinetten, Violinen, Bratschen.

40, 2. Ausgleich der abwechselnden beiden Gruppen:

1. Flöte
2) 2. Flöte, Oboen,
1. Klarinette,
1. Violinen
3) 2. Klarinette,
2. Violinen
4) Bratschen

1) Hörner
2) Fagotte (à 2)
3) Violoncelli,
Kontrabässe.

41, 1. V: Streicher durch die 1. Klarinette.
Erster bis fünfter Takt: Eine Oktave tiefer als 1. Violinen.
Fünfter bis neunter Takt: Wie 2. Violinen. Somit ist auch in den ersten Takten die Hauptlinie durch die tiefere Oktave verstärkt.
Neunter bis zwölfter Takt: Wie Bratschen, da nun die 2. Violinen in der oberen Oktave spielen und die Bratschen die untere Oktave bilden.

43-45, 1. V: Fagotte, Bratschen, Violoncelli durch 2. Violinen bei frei eintretendem motivischen Einsatz.

43-45, 2. V: Fagotte, Bratschen, Violoncelli durch das 2. Horn, als Gegengewicht zu Trompeten, Pauken, Kontrabässen, die in den folgenden Takten pausieren.

43-45, 3. V: Motiv der Fagotte, Bratschen, Violoncelli durch 1. Trompete, als Gegengewicht zu Klarinetten, Hörnern und Violinfiguren.

43-45, 4. V: 1. Klarinette durch 2. Klarinette (à 2) und damit der liegenden Stimme; die Melodietöne der 2. Klarinette werden von den Hörnern übernommen.

A: Melodie, liegende Stimme, Baßlinie:
Melodie: 1) Oboen, 2) Hörner, untere Spitzentöne der Violinen
Liegende Stimme: 1) Flöten, 2) Klarinetten (à 2),
1. Trompete, obere Spitzentöne der Violinen,
3) 2. Trompete, 4) Pauken
Baßlinie: 1) Bratschen, 2) Fagotte, Violoncelli,
3) Kontrabässe.

43-45, 6. V: Bratschen durch Klarinetten, gegenüber der höheren Oktave in den Violinen.

43-45, 7. V: Auftakt in den Streichern.

A: Unisono, im Oktavabstand:
1) 1. Violinen, obere Note der (geteilten) 2. Violinen
2) Untere Note der (geteilten) 2. Violinen, Bratschen (und Violoncelli).

43-45, 8. V: Bratschen und dann auch Violoncelli durch Fagotte. Baßverstärkung, bei liegender Stimme in Trompeten und Pauken.

43-45, 9. V: Fagotte durch geteilte Bratschen. Baßverstärkung, bei liegender Stimme in Oboen, Hörnern, Trompeten.

43-45, 10. V: Violoncelli durch untere Note der (geteilten) Bratschen. Dadurch auch Betonung des fallenden Quart- und nachfolgenden steigenden Quintschrittes in den Bässen.

43-45, 12. Grundtonverstärkung durch das 2. Horn.

43-45, 13. V: 2. Fagott durch 1. Horn. Verstärkung der Mittellage.

51-52, 1. Auftaktverstärkung. Zweiunddreißigstellauf in Flöten, Klarinetten, Fagotten à 2.

51-52, 2. Betonung der Zweiunddreißigstelläufe in den Holzbläsern durch Verdopplungen: Flöten, Fagotte à 2.

51-52, 4. V: Violoncelli durch Trompeten - sf in den Bässen!

55-57, 4. V: Tenorposaune durch Altposaune.

A: Ausgehaltene Noten, unisono, im Oktavabstand:
1) Flöten, 1. Oboe, 2) 2. Oboe, Trompeten
3) Hörner, (Alt- und) Tenorposaune, 4) Baßposaune.

55-57, 5. Motivverstärkung durch Verdopplung: Frei einsetzende Flöten, Oboen, Fagotte à 2. Vorher Fortissimo-Abschluß!

55-57, 6. Im Anschluß an das vorige Beispiel: Bei den frei einsetzenden 1. Violinen und Bratschen werden letztere durch die Violoncelli verstärkt.

58-60, 1. Vervollständigung des Holzbläsersatzes durch Hinzunahme der Klarinetten; diese wie Oboen. Verstärkung der Fagotte durch das 3. und 4. Horn.

58-60, 3. A: Akkordschläge in den Takten

59, T. 2 = 83, T. 1 und		59, T. 3 = 83, T. 2	
1)	Terz a c: Flöten, Oboen	1)	Terz fis a: Flöten, Oboen
1a)	Terz a c: Violinen, Alt- u. Tenorposaune	1a)	Terz fis a: (Klarinetten), Altposaune nur a 1, Violinen
2)	Terz c e: (Klarinetten)	2)	- -
3)	- 1. Trompete	3)	- 1. Trompete
3a)	- 1. Horn, 2. Trompete, Bratschen	3a)	- 1. Horn (2. Trompete), untere Noten der Violinen, Bratschen, Tenorposaune
3b)	- (Fagotte), 2. Horn, Pauken, Violoncelli	3b)	- Fagotte, (2. Horn), Violoncelli
3c)	- Kontrafagott, Baßposaune, Kontrabässe	3c)	- Kontrafagott, Baßposaune, Kontrabässe.

61, 1. Rhythmische Hervorhebung durch Verdopplung der Oboen (à 2), zugleich Verstärkung des 1. Fagotts in der höheren Oktave; das 2. Fagott erhält ebenso Unterstützung durch die 1. Klarinette und die Bratschen.

65-72, 5. Vervollständigung des Holzbläsersatzes durch Hinzunahme der Klarinetten.

65-72, 6. V: Streicher untereinander: 2. Violinen durch 1. Violinen, Bratschen durch 2. Violinen.

A: Motivische Einwürfe dieser Streicher gegenüber den ausgehaltenen Noten der Holz-, Blechbläser und tiefen Strei-

cher.

65-72, 7. V:Oboen durch Klarinetten. Unterstützung des freien Motiv-Einsatzes.

65-72, 9. Auftakt zu 65-72, 10; durch beide Klarinetten verstärkt.

65-72, 10. V:2. Violinen(=tiefere Oktave der 1. Violinen)erst durch 2. Klarinette, dann durch 2. Oboe.
A:Ober- und Unterstimme:
1)Violinen, unterstützt durch 2. Klarinette und dann 2. Oboe; teilweise auf erstem Viertel, durch Tenorposaune und zunächst auch durch 2. Oboe.
2)Bratschen, Violoncelli, Kontrafagott, Kontrabässe, unterstützt durch Fagotte.

65-72, 13. V:Tenorposaune durch Altposaune.
A:gleichbleibende Noten d:
1) Trompeten
2) 1. Fagott, Hörner, (Alt- und)Tenorposaune, untere Noten der Bratschen, Violoncelli.
3) 2. Fagott, Kontrafagott, Kontrabässe.

65-72, 14. V:1. Flöte durch 2. Flöte.
A:Holzbläsersatz:
1) Flöten (à 2), 1. Oboe, 2)2. Oboe, Klarinetten,
3) 1. Fagott, 4) 2. Fagott.
(Es kommen an dieser Stelle 4 Hörner, in den Stimmen der beiden Fagotte, hinzu.)

65-72, 15. Stimmentausch:Klarinetten wie Oboen, 4 Hörner wie Klarinetten.
A:Bläser, thematisch:
1) Flöten, 2) Oboen, Klarinetten, 3) 4 Hörner, 4) Fagotte.

74-76, 2. Ähnlich der Stelle 55-57, 2.
A: Drei Linien:
1) Violinen; 1. Violinen auf erstem Viertel jeweils verstärkt durch 2. Oboe, 2. Klarinette
2) Bratschen (mit 3. und 4. Horn)
3) Violoncelli (und Fagotte), Kontrabässe und Kontrafagott.

77. Ähnlich der Stelle 58-60, 1.
Die Klarinetten, hier original vorhanden, werden durch das 3. und 4. Horn verstärkt.

79. V:Piccolo durch 1. Flöte, 1. Fagott durch 2. Fagott.
A:Aufsteigende Viertelnoten:
1)Piccolo (und 1. Flöte), 2)2. Flöte, Oboen, 3)Klarinetten, Bratschen, 4) Fagotte (à 2), Violoncelli,
5) Kontrafagott, Kontrabässe.

80, 1. Betonung durch Verdopplung.
V:1. Klarinette in der oberen Oktave durch Flöten (à 2); 2. Klarinette, ebenso, durch 1. Oboe.

80, 2. Stimmentausch:2. Horn wie 1. Fagott; 1. Fagott wie 2. Horn.
Reger nahm die Vertauschung vor, um dem 2. Horn das Thema der 1. Oboe und der 1. Klarinette geben zu können und so diese beiden Instrumente zu verstärken.

81-84, 2. Umgestaltung der Hornstimmen (1. und 2. Horn)aus harmonischen Gründen. Das e (2. Horn = 2. Fagott) bzw. e 1 (1. Horn) wird beibehalten; dagegen wird das cis, das mehrfach in

Holzbläsern und Streichern erscheint, in die 1. bzw. 2. Hornstimme einbezogen und (durch marcato) betont.

81-84, 4. In den Notenwerten des Kontrafagottes dient das 4. Horn zur Verstärkung des Orgelpunktes mit der Großen Oktave; Kontrafagott und Kontrabässe = Kontraoktave.

81-84, 5. Vervollständigung des Holzbläsersatzes - Gegenbewegung zu den Streicherfiguren!

A: Drei Gruppen:

1) Holzbläser. Flöten (à 2), 1. Oboe, (2. Oboe eine Oktave tiefer als 1. Oboe), (Klarinetten wie Oboen) - 2. Oboe und 2. Klarinette zugleich wie 2. Fagott(das zusammen mit dem 1. Fagott die Violoncelli verstärkt).

2)1. Violinen (und, mit erstem Viertel beginnend, dann auf erstem und drittemViertel, 1 Klarinette).

3)Übrige Streicher. 2. Violinen, Bratschen, Violoncelli (und Fagotte).

81-84, 6. Stimmentausch. Parallelstelle zu 65-72, 15.

85-86, 1. Motivverstärkung:2. Klarinette wie 1. Fagott.

85-86, 2. V:2. Fagott eine Oktave tiefer als die Violoncelli, dadurch in den Baßfiguren die Große Oktave zusätzlich:Bratschen/eingestrichene Oktave - Violoncelli/kleine Oktave - Kontrabässe /Kontraoktave; als Gegengewicht zu der Melodie in den übrigen Holzbläsern.

87-90, 5. V:2. Fagott und Violoncelli durch 2. Klarinette. Baßverstärkung bei beginnendem Crescendo.

87-90, 7. V:Violoncelli durch 2. Fagott, entsprechend der Unterstützung der Kontrabässe durch das Kontrafagott. Rhythmische und Baßverstärkung gegenüber dem Thema in den Violinen.

94-95, 1. V:Fagotte, Violoncelli durch 3. und 4. Horn. Baßverstärkung gegenüber den übrigen Holz-, Blechbläsern und Streichern.

94-95, 4. 5. V:Fagotte (mit Ausnahme des ersten Taktes die unteren Noten der Bratschen, Violoncelli) durch das 4. Horn. - Durch die Verstärkung des 1. Horns durch das 3. Horn ist im ersten und dritten Takt das c 1 des 1. Fagotts entbehrlich; deshalb in diesen Takten die Fagotte à 2 auf c.

4a.

Sowohl Wagner als auch Weingartner widmen in ihren erwähnten Schriften einer auch von Reger für unklar gehaltenen Stelle der V. Symphonie von Beethoven besondere Aufmerksamkeit. Es handelt sich um die Takte 114-121 des zweiten Satzes:Zu Zweiunddreißigstelfiguren der Violoncelli und Kontrabässe begleiten die übrigen Instrumente mit Sechzehntelakkorden, alles in gleichbleibendem Forte.

Wagner bedauert 88) das plötzliche Aussetzen der Trompeten und Pauken - die "Alles mit ihrer Pracht erfüllen" - im 3., 4., 6. und 7. Takt, nur "weil der Satz, bei übrigens fortdauernder gleichmäßiger Stärke, sich in eine Tonart verliert, für welche dem Naturinstrumente kein entsprechendes Intervall mehr zu Gebote steht". Er tastet das originale Notenbild jedoch nicht an, wenn er auch meint, daß den Hörer das Aussetzen als einen" aus rein musikalischen Gründen unerklärbaren Vorgang" von der "Hauptsache, dem melodischen Gange der Bässe "ablenken könne. Wagner schlägt deshalb auf Grund eigenen Erprobens vor, Trompeten und Pauken in der Klangstärke zurücktreten zu lassen;

schon dadurch würde dem "deutlicherem Hervortreten des melodischen Ganges der Bässe" Vorschub geleistet 89).
Weingartner vertritt den gleichen Standpunkt 90). Für die zu beachtenden Stärkegrade gibt er folgende Anweisungen: Violoncelli und Kontrabässe "mit voller Stärke", Trompeten, Hörner, Pauken - mf; Streicher und Holzbläser "nur so stark, daß jeder einzelne von ihnen die Baßfiguren selbst deutlich hört". Durch die "Abdämpfung" der Blechbläser glaubt Weingartner, wie Wagner, daß das "Abbrechen, wenn die harmonischen Töne nicht mehr vorhanden sind, weniger empfindlich" sei 91).
Es war aufgezeigt worden 92), wie Reger diese Lücken durch seine Retuschen überbrückt und wie er, durch Hinzunahme der Fagotte, die Baßlinie verstärkt. Reger schreibt folgende Stärkegrade vor: Fagotte ff, Trompeten mf, alles übrige f.
4b.
Gemessen an den Instrumentationsretuschen Regers für diese Symphonie sind diejenigen Weingartners weniger zahlreich:
Erster Satz.
T. 1-5 93). Reger (34 94)) verstärkt die Bratschen durch die Fagotte.— Weingartner warnt vor einer Verstärkung durch die Hörner, da Beethoven diese offensichtlich für den folgenden Einsatz (T. 18) aufgespart habe 95).
T. 303-310. Weingartner 96) mit Reger (41, 2) übereinstimmend: Hörner statt Fagotte. Weingartner meint, daß Beethoven für diesen Fortissimo-Einsatz Hörner genommen hätte, wenn ihm Ventilinstrumente zur Verfügung gewesen wären.
Zweiter Satz.
T. 185-190. Bei dieser Stelle mit der imitatorisch von Violinen und Holzbläsern (ohne Oboen) im Fortissimo des ganzen Orchesters geführten Melodie empfiehlt Weingartner 97) entweder die Verdopplung der Flöten, Klarinetten und Fagotte oder eine Abstufung der Stärkegrade in dieser Weise: Oboen, Hörner, Trompeten im ersten Takt von ff auf mf zurückgehen, mit crescendo zum ff im letzten Takt; Pauke ab drittem Takt mf, crescendo wie zuvor; in den Streichern Abstufungen vom ff bis zum f, um die Figuren der melodieführenden Holzbläser stets deutlich hörbar werden zu lassen. Als zusätzliche Möglichkeit für die Verstärkung der Holzbläsermelodie schlägt Weingartner den Stimmenaustausch zwischen Klarinetten und Oboen vor - letztere dann in Oktaven (1. Oboe mit Flöten, 2. Oboe eine Oktave tiefer) - uns als weiteres Mittel, alle Holzbläser unisono, die Füllstimmen der Oboen jedoch von den Hörnern blasen zu lassen. - Trompeten im fünften Takt in Oktaven, wie in den beiden Takten davor und danach (=Reger 51-52, 3).
Bei dieser Stelle betont Reger den Auftakt der melodieführenden Holzbläser durch die Vorschrift à 2 (51-52, 1.). Um die imitierenden Linien hervorzuheben, dämpft er die Hörner und Trompeten von ff auf f und schreibt zu Flöten, Klarinetten, Fagotten und 2. Violinen 'marcatissimo'.
Vierter Satz.
T. 106-112. Weingartner empfiehlt 98) zur Verstärkung der thematischen

Führung in den Bässen ein Mitspielen der 3. (Baß-)Posaune - "nicht übermäßig stark zu blasen, um die kolossale Wirkung des nachfolgenden Eintritts der ersten und zweiten Posaune nicht vorwegzunehmen" - nur für den Fall, daß die gewünschte Eindringlichkeit mit den vorhandenen Spielern der Bässe nicht erreicht werden kann. -
Reger (65-72, 1) verstärkt hier die Violoncelli durch das 1. Fagott (2 Klarinette wie 1. Fagott, 1. Klarinette wie 2. Klarinette).

T. 118-120. Weingartner 99) schreibt zu dieser Stelle (mit Bezug auf das vorhergehende Beispiel): "Die gewaltige Antithese in Violinen und Blechinstrumenten kann ebenfalls nicht gewaltig genug akzentuiert werden". -
Reger verstärkt beim Einsatz der Violinen die 2. Violinen durch die Bratschen (65-72, 5), beim nachfolgenden Einsatz der Hörner und Trompeten erstere durch ein zusätzliches Hörnerpaar (65-72, 3), im dritten Einsatz der Bratschen und Violoncelli diese durch die Fagotte (65-72, 8).

T. 132-136. Weingartner 100) hält hier die Holzbläser für zu schwach, selbst bei vorgenommener Verdoppelung; er schlägt daher vor, die Hörner erst (vom vierten Viertel ab, für zwei Takte) die Stimme des 1. Fagotts, dann (vom vierten Viertel des dritten Taktes ab) die der Klarinetten blasen zu lassen. -
Reger verfährt ähnlich, geht aber über Weingartners Vorschlag noch in anderer Weise hinaus: Er führt die beiden Hörner und ein zusätzliches Hörnerpaar im Oktavabstand der beiden Fagotte und dann wie die Klarinetten; in den ersten Takten läßt er die Flöten unisono blasen (2. Flöte wie 1. Flöte), in den folgenden Takten versetzt er die Klarinetten in die höhere Oktave (65-72, 14. 15).

Für die möglichen Verdopplungen der Bläser gibt Weingartner genaue Hinweise 101). So rät er zu folgenden Holzbläserverdopplungen im ersten Satz:

T. 1-5. Reger zieht hier, wie schon bemerkt, die Fagotte hinzu (34). Übrigens finden sich in den von Reger benutzten und für diese Untersuchungen eingesehenen Partituren keinerlei Anhaltspunkte für etwa von Reger gewünschte Holzbläserverdopplungen.

T. 22-24. Reger: 2. Klarinette eine Oktave tiefer (35, 1).

T. 52-58. -

T. 94-128. In den drei letzten Takten verstärkt Reger die Bratschen durch die Fagotte (37). Diese Bläser fallen also für den vorgesehenen Halteton aus.

T. 175-217. In den Takten 183-194 erreicht Reger die empfohlene Vermehrung bei den motivischen Einwürfen durch die Verstärkung der Holzbläser untereinander (38, 1).

T. 228-233, 240-252. Beim thematischen Einsatz in Takt 240 verstärkt Reger (nur in diesem Takt, mit nachfolgendem Achtel) das 1. Fagott durch die Klarinetten und Bratschen. Die Fagotte blasen von Takt 240 bis 252 zusammen die Stimme des 1. Fagotts (40, 1. 2).

T. 296-302, 346-386. -

T. 390 -482. Im Takt 402 verstärkt Reger die Fagotte (und Bratschen, Violoncelli) durch die 1. Trompete; Motivverstärkung(43-45, 2).

T. 415-418. Reger:2. Klarinette mit 1. Klarinette, 1. 2. Horn wie 2. Klarinette (43-45, 4).

T. 423-437. Reger verstärkt hier die Bratschen durch die Klarinetten; deren Noten schienen ihm wohl durch die der 1. Trompete (acht Takte) und der Hörner hinreichend vertreten (43-45, 6).

T. 440-457. Reger: Bratschen wie Fagotte(32-45, 9).

T. 478-482. Bei diesem letzten Auftreten des Themas verstärkt Reger das 1. Fagott durch das 2. Fagott und gibt dessen Stimme den(um eine Oktave höher notierten)Kontrabässen(46, 1).

T. 491-502. -

Diese Vergl eiche zeigen, daß sich Reger an einigen Stellen der Notwendigkeit einer Vermehrung und damit Verstärkung der Holzbläser bewußt gewesen sein muß; er versucht dies mit dem ihm zur Verfügung stehenden Instrumentarium in der angegebenen Weise zu verwirklichen.

Auch für den vierten Satz rät Weingartner 102) zu Verdopplungen; er empfiehlt außerdem "für alle Fälle in diesem Satz, auch in kleineren Orchestern , die Hörner zu verdoppeln". Er befürwortet demnach doppelte Holzbläser und vier Hörner, hält zwei kleine Flöten für nützlich, ein Kontrafagott jedoch für ausreichend. Seine Hinweise und Einschränkungen beziehen sich auf folgende Takte:

Dritter Satz, T. 373-374. Als Vorbereitung für den C-Dur-Akkord des vollen Orchesters schlägt Weingartner vor, die Verdopplungen schon im vorletzten Takt des dritten Satzes - p mit großem Crescendo - einsetzen zu lassen.

Vierter Satz.

T. 1 -51. Reger schreibt für den vierten Satz ein zusätzliches Hörnerpaar vor, bei gleichbleibender Zahl der übrigen Instrumente. Dieser Sachverhalt muß jeweils bei den ihn betreffenden Angaben berücksichtigt werden.

Reger: 4 Hörner nur bis T. 6, fünftes Achtel (54);
T. 26-33:4 Hörner (55-57, 1);
T. 34-43:1. -3. Horn, danach nur 1. 2. Horn(55-57, 2. 7);
T. 48-51: 4 Hörner (58-60, 1).
T. 43. Reger schreibt für Flöten, Oboen und Fagotte statt je eines Instrumentes à 2 vor(55-57, 5).
T. 48-51. Reger nimmt die Klarinetten in den Stimmen der Oboen hinzu (58-60, 1).

T. 58-63. Reger: nur 2 Hörner (58-60, 1).
T. 60-63. Vom zweiten Viertel ab 1. Fagott wie 2. Fagott(die drei letzten Achtel in T. 61 eine Oktave tiefer); Klarinetten in der Stimme des 1. Fagotts.

T. 73-92. -

T. 106-153. Reger: T. 115, viertes Viertel - T. 118: 1. -3. Horn (65-72, 3).
T. 119-121, drittes Viertel: 4 Hörner; T. 128: nur 1. Horn; danach, bis T. 132, erstes Viertel: nur 1. 2. Horn(65-72)
T. 132, viertes Viertel - T. 153: 4 Hörner(65-72. 15).
T. 118 -120. Reger ergänzt hier die Klarinetten

mit den Stimmen der 1. Oboe und des 1. Fagotts (65-72, 5).

T. 120. Klarinetten wie Oboen (65-72, 7).

T. 132 ff. Diese Stelle war schon beim Vergleich der Instrumentationsretuschen Weingartners und Regers besprochen worden.

T. 207-259. Dieser Abschnitt entspricht im wesentlichen den Takten 1-51. (Reger: s. 73; 74-76, 1-3; 77.)

T. 261-272. Weingartner schlägt vor, die 1. Flöte vom dritten Takt ab zu verdoppeln und die übrigen Verdopplungen mit Takt 267 einsetzen zu lassen.

Reger: T. 269-270. Vom zweiten Viertel ab die 1. Flöte eine Oktave höher. -Das 2. Fagott spielt für fünf Viertel zusammen mit dem 1. Fagott (79).

T. 281-317. Reger: T. 294-303. Vom dritten Viertel ab 1. 2. 4. Horn (81-84, 4).

T. 303-307. 4 Hörner (81-84, 6).

T. 308-320. 1. 2. 4. Horn (81-84, 7).

T. 329-333, 346-349. Weingartner schlägt vor, die Sechzehntelläufe der kleinen Flöte zu verdoppeln.

T. 378-444. Reger: 4 Hörner erst ab Takt 390 (91-93). Wieder nur 2 Hörner in den Takten 395-397 (91-93), 412-415 (91-93/94-95, 1); 420-426, 427-428 (1. 2. 4. Horn, 94-95, 2).

Für die Holzbläserverdopplungen gilt hinsichtlich Reger das zum ersten Satz Gesagte. Aus den Angaben über die Retuschen, die Reger mittels der zwei Hörnerpaare im letzten Satz vornimmt, geht zur Genüge hervor, daß Reger das zusätzliche Hörnerpaar nur in den allerwenigsten Fällen im Sinne Weingartners, nämlich zum Zwecke einfacher Verdopplung, benutzt; dies trifft lediglich für die Anfangstakte, dann noch für die Takte 41-43, 119-121, 207-212, 250-252, also jeweils nur für ganz kurze Strecken zu. Alle übrigen Beispiele geben reichlich Aufschluß darüber, mit welchem Geschick Reger die zusätzlichen Instrumente einzusetzen wußte.

5.

Auf einige Besonderheiten aus den übrigen hier genannten Dirigierpartituren Regers soll nun noch hingewiesen werden:

Beethoven, Egmont-Ouvertüre.

9, 3 103). Das Notenbeispiel 4 verdeutlicht den Fall einer Uminstrumentierung innerhalb des Streichkörpers. Während das 2. Fagott den Baßton es der Violoncelli verstärkt, spielen die Bratschen mit den 1. Violinen - ein Mitgehen der 2. Violinen verbot sich von selbst, da bei der geringen Besetzung der Bratschen dort eine Dreiteilung (die eben den 2. Violinen - deren zwei Stimmen und die eine der Bratschen - zugeteilt wird) nicht möglich war. Die Umgruppierung, mit dem Ziel des Hervorhebens des Achtellaufes in den 1. Violinen, geschieht zum Ausgleich den ausgehaltenen Noten der Holzbläser und Hörner gegenüber.

10; 11, 1. Der Grund für die hinzugefügten bzw. ausgetauschten Harmonietöne ist zweifellos in dem Wunsch nach klanglicher Abrundung zu suchen (Notenbeispiele 5 und 6).

12-15, 1. Es ist zu beachten, daß Reger das pausierende 3. und 4. Horn mit den Stimmen der Fagotte ergänzt, während diese den Baß

verstärken; vom fünften Takt ab, mit fallender Achtelbewegung werden die Bässe - die nun Halbe und Viertel haben - original durch das 2. Fagott und zusätzlich durch das 4. Horn verstärkt (Notenbeispiel 8).

12-15, 2. Um Sprünge zu vermeiden, folgt die 1. Flöte (indem sie entsprechend eine Oktave höher gelegt wird) genau dem Ablauf der melodischen Linie in den hohen Stimmen der Holzbläser und Streicher.

12-15, 3. Durch die nicht im Einklang spielenden, sondern sich abwechselnden beiden Hörner erreicht Reger eine zusätzliche Phrasierung - mit klanglichen Mitteln - die das vorgeschriebene sf wirksam unterstreicht; nur dort, jeweils auf einem Viertel, spielen beide Hörner zusammen, wie vorgeschrieben (Notenbeispiel 9).

Beethoven, IV. Symphonie.

20-21. Diese Stelle gehört unzweifelhaft zu jenen, für die Reger den Hörnerklang angemessener hielt.

Beethoven, VI. Symphonie.

118-119, 1. 2. Hier verfährt Reger in gleicher Weise wie Weingartner 104), nämlich die Hörner im Oktavabstand der Melodie (Klarinetten, Bratschen, Violoncelli) folgen zu lassen; er behält diesen Abstand aber im Unterschied zu Weingartner (der den Einklang für die drei letzten Noten des letzten Taktes empfiehlt) durchweg bei.

125-126, 1. Ebenfalls im Gegensatz zu Weingartner führt Reger die Hörner alle vier Takte hindurch im Oktavabstand, während Weingartner dies nur für den ersten Takt erforderlich hält; vom zweiten Takt ab sei "die Abweichung so sehr dem Charakter des Horns entsprechend, daß das Fehlen einer tieferen melodischen Stimme gar nicht empfunden wird" 105).

Beethoven, Jenaer Symphonie.

Selbst die von seinem Freunde Fritz Stein herausgegebene Jugendsymphonie Beethovens schließt Reger von seinen Änderungswünschen nicht aus. Zwar hatte Stein aus harmonischen Gründen zwei Stimmführungen selbst verbessert 106); ebenso empfahl er, falls es für unumgänglich angesehen werden sollte, zwei weitere Abwandlungen 107), die aber von Reger nicht angenommen wurden. Die zwar zahlenmäßig geringen Retuschen Regers betreffen in der Hauptsache Stimmverstärkungen.

138. Reger geht es hier, wie bei dem folgenden Beispiel, um den klanglichen Ausgleich. In demselben Sinne der entsprechenden Beispiele zur V. Symphonie Beethovens 108), ist die Oktavenbesetzung folgendermaßen geordnet:

(c 3) Flöte, (c 2) Oboen, 1. Violinen,
(c 1) 1. Fagott, Hörner, Trompeten, 2. Violinen, Bratschen
(c) 2. Fagott, Violoncelli, (C) Kontrabässe.

Das Übergewicht in der eingestrichenen Oktave ist nur scheinbar, da Hörner und Trompeten verhältnismäßig tief liegen.

139. Die Darstellung des klanglichen Ausgleiches ist auf das abschließende c beschränkt:

(c 3) 1. Oboe, (c 2) Flöte, 1. Violinen,
(c 1) 1. Horn, 2. Violinen, Bratschen,
(c) Fagotte, Pauke.

145. In ähnlicher Weise sind die Schlußtakte der Symphonie abgeändert:

(c 3) entfällt, da Flöte pausiert, (c 2) Oboen,
(c 1) 1. Horn, Trompeten, Violinen, Bratschen,
(c) Fagotte, 2. Horn, Pauke, Violoncelli,
(C) Kontrabässe.

Brahms, Akademische Festouvertüre.

151-152; 162-163. Ein Beispiel für Mittelstimmenverstärkung: Die Hauptmelodie der 2. Violinen bewegt sich im Raum der eingestrichenen Oktave; die im Sextabstand mitgeführten Bratschen werden durch das 1. Fagott verstärkt.

Brahms, I. Symphonie.

166, 3. Verstärkung der Hauptmelodie in den Violoncelli und Kontrabässen durch das 1. und 2. Horn; gleich anschließend werden die (1. Violinen und) Bratschen original durch das 1. und 2. Horn verstärkt.

170, 1. 2. Verstärkung des wichtigen chromatischen Baßmotivs durch das 1. bzw. 2. Fagott.

175. Klangveränderung. 2. Fagott und Kontrabässe entfallen zu der absinkenden, im Pianissimo endenden Linie der 1. Klarinette und 1. Violinen.

188-189, 2. 3. Dem Fortissimoakkord des vollen Orchesters gegenüber verstärkt Reger das Thema der 1. Violinen durch die 2. Violinen; deren Stimmen werden von den Bratschen mitübernommen. - Im ausgehenden Pianissimo des letzten Taktes spielen 2. Fagott und Violoncelli wie 1. Fagott, die Kontrabässe wie Kontrafagott. Diese Gruppierung dient dem klanglichen Ausgleich; sie vermeidet zudem den Septsprung der Kontrabässe.

Brahms, II. Symphonie.

202. Verstärkung des chromatischen Motivs in der Mittellage: 2. Klarinette, Unterstimme 1. Violine, Oberstimme 2. Violinen - 1. Fagott, 3. Horn; die Stimme des 3. Horns wird von der 2. Trompete übernommen.

206. Zur Verstärkung des Orgelpunktes in den Kontrabässen zieht Reger die Baßposaune hinzu, läßt diese aber Fis, die tiefste Note der Kontrabässe (die im Auftakt aus der höheren Oktave hinabspringen und im nächsten Takt dahin zurückgehen) ganz durchhalten.

208. In den hier angeführten Partituren ist dies der einzige Fall, in welchem Reger eine zunächst eingetragene Retusche gänzlich wieder gestrichen hat.

Brahms, III. Symphonie.

223-224, 3. 4.; 235-236. Diese Beispiele zeigen, wie Reger die hervorzuhebende Melodie durch die Hörner verstärkt.

238-240, 4. Im Gegengewicht zu den Akkordschlägen der Flöten, Oboen, Klarinetten, Hörner, Trompeten, Violinen nimmt Reger für die Hauptmelodie der Fagotte mit Kontrafagott, Violoncelli und Kontrabässe noch die Bratschen hinzu.

C. Regers Äußerungen über die von ihm vorgenommenen Einzeichnungen.

1. Das "Bezeichnen".

2. Besetzungsschwierigkeiten - Versuche der Behebung mit personellen und akustischen Mitteln.

3. Begründungen Regers für die von ihm vorgenommenen Einzeichnungen, unter Berücksichtigung der Streitigkeiten Regers mit Steinbach.

C.1.
Von Regers Proben mit der Meininger Hofkapelle wird berichtet, daß die aufzuführenden Werke im ganzen oder in größeren Abschnitten durchgespielt wurden 109); Teilproben und längeres Verweilen bei Einzelheiten habe sich Reger sparen können - für erstere hätten seine Konzertmeister gesorgt 110), das zweite sei überflüssig gewesen, da die Stimmen genau nach der Partitur zufolge Regers Absichten durchbezeichnet waren 111). So habe sich Reger bei seinen Proben darauf beschränken können zu überprüfen, ob seine schriftlich vorliegenden Anweisungen befolgt wurden; im übrigen habe er seine Aufmerksamkeit den Feinheiten der Abstufungen im Dynamischen und Agogischen zuwenden können 112).
Ein solches Verfahren machte allerdings, wie Regers Bemerkungen 113) es aussprechen, eine ebenso gründliche wie zeitraubende Vorarbeit erforderlich. Weiterhin ergibt sich, daß das Studium der Partitur eines aufzuführenden Werkes für Reger eben nicht nur ein Kennenlernen der Komposition bedeutete; in weit stärkerem Maße war damit immerwieder ein sorgfältiges Abwägen im Hinblick auf die Möglichkeiten der klanglichen Verwirklichung verbunden. Daher sind die eingangs zitierten Briefstellen 114) keineswegs die einzigen dieser Art. Reger hat diesen Punkt schon vorher brieflich mehrfach erwähnt.
So schreibt Reger am 14.7.1911, noch vor seinem Sommerurlaub in diesem Jahre, also etwa viereinhalb Monate vor seinem Amtsantritt in Meiningen, aus Leipzig an Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen: "Ich arbeite jetzt sehr an den Partituren der Werke, die wir nächsten Winter in Meiningen machen; die Orchesterstimmen werden genau bezeichnet" 115) und kurz darauf, am 24.7.1911, ebenfalls aus Leipzig, an Adolf Wach: "Doch kann ich in den Sommerferien nicht faulenzen, ich habe noch einige wichtige Arbeiten zu erledigen und muß eine Masse Partituren für meine Winterorchesterkonzerte durcharbeiten - dazu viel Klavier üben für die Konzerte" 116). Nach seinem Urlaub kann Reger dann am 26.9.1911 wiederum aus Leipzig dem Herzog berichten: "Die Partituren aller Werke 117), die im kommenden Winter gespielt werden vom Hoforchester Ew. Hoheit, habe ich alle genauestens bezeichnet und durchgearbeitet und gehen noch in dieser Woche an Herrn Treichler 118) ab behufs Übertragung der Zeichen in die einzelnen Stimmen" 119). Im folgenden Jahre beginnt Reger wesentlich früher mit diesen Arbeiten; er schreibt bereits am 10.5.1912 aus Meiningen an den abwesenden Herzog: "Ich bin jetzt auch dabei, schon die Partituren für die Orchesterkonzerte für nächsten Winter zu bezeichnen" 120). Einen Monat darauf, am 12.6.1912, kann er dem Herzog melden: "Alle Partituren aller Orchesterwerke 121) für nächsten Winter habe ich schon genauestens bezeichnet" 122); Reger wiederholt diese Mitteilung am 29.6.1912 mit dem Zusatz "das war meine bisherige Nachtarbeit" 123).
Für das Meininger Musikfest im Frühjahr 1913 hatte Reger nicht so viel Vorbereitungszeit gehabt wie für die Konzertwinter; es ist dies

aus dem Nachsatz zur ersten der anfangs genannten Briefstellen 124) zu entnehmen "(ich) sitze während unserer jetzigen Reise 125) jeden freien Augenblick im Hotel an den Partituren fürs Musikfest arbeitend, nachdem ich schon vorher in Meiningen jeden Abend bis tief in die Nacht hinein an den Partituren gearbeitet habe" 126).
Bald nach Abschluß des Musikfestes macht sich Reger an das Durcharbeiten der Werke für den Konzertwinter 1913/14; er schreibt am 16. 4. 1913 an den Herzog:"Ich arbeite jetzt an den Partituren der Werke 127), welche wir im kommenden Winter in den Konzerten der Hofkapelle bringen; ich muß da eine Masse Arbeit bewältigen"128). Die letzte Erwähnung in dieser Hinsicht steht in einem Brief Regers vom 1. 7. 1913 an den Herzog: "Und wenn ich jetzt meine neuen Werke schaffe 129), so muß ich noch'nebenbei' meine Partituren für nächsten Winter gründlichst studieren und durcharbeiten" 130).
Mit der einzigen Ausnahme des Briefes vom 15. 2. 1913 131) an den Herzog schreibt Reger - von den Retuschen zunächst einmal abgesehen - nirgends sonst Näheres über die Art der Bezeichnungen, die er in den Partituren anbringt. Von den Biographen Regers 132) gebrauchen nur Bagier 133) und Würz 134) den Ausdruck 'Vortragszeichen' , Hehemann spricht von 135) 'Akzenten', und lediglich Stein 136) sagt deutlich, daß sich die Einzeichnungen hauptsächlich auf Dynamik , Phrasierung und Stricharten beziehen. Übrigens deuten in diesem Zusammenhang nur Poppen 137) und Stein 138) mit dem Wort'Retuschen' die Instrumentationsänderungen Regers an.
Die umfangreichen Vorarbeiten Regers erhalten eine Rechtfertigung aus Gründen der Zweckmäßigkeit durch die Worte des Dirigenten Fritz Busch 139), der im Rückblick auf seine eigenen Orchestererfahrungen ausführt:"Vor Beginn der Orchesterproben wurde das ... Orchestermaterial ... durch ein Heer von Kopisten ... insbesondere in den Streichern mit Bogenstrichen so genau versehen, daß in den Orchesterproben selbst nicht eine einzige Minute durch Verbesserungen, Einzeichnungen usw. verlorenging" 140). Nochmals weist Busch darauf hin:"Man mag über eingeführte Bogenstriche, eingeschriebene Fingersätze, hinzugefügte agogische und dynamische Bezeichnungen denken, wie man will - sicher ist, daß die Detailarbeit auf diese Weise ungemein erleichtert wird" 141). Er warnt allerdings davor, hier des Guten zuviel zu tun: "Material nicht überbezeichnen, tötet eigene Individualität, macht faul, mechanisch" 142).

2.
In den bisher angeführten Briefen Regers - mit Ausnahme derjenigen, die sich mit dem Meininger Musikfest im Frühjahr 1913 befassen - steht so gut wie nichts über die tieferen Gründe seiner Einzeichnungen, obgleich er diese doch immer wieder erwähnt; er sagt an zwei Stellen nur "damit wir möglichst gute Aufführungen erzielen" 143) und "damit die Meininger Hofkapelle im nächsten Winter ebenso auf der Höhe steht" 144). Zahlreichen anderen schriftlichen Äußerungen Regers ist aber zu entnehmen, was ihn wirklich zu den Einzeichnungen und vor allem auch zu den Instrumentationsretuschen veranlaßt hat.
Da sind zunächst die Schwierigkeiten mit der Besetzung des Meininger Orchesters zu nennen, die Reger gleich von Anfang an und dann immer wieder bis in den Spätherbst des Jahres 1912 hinein beschäftigen und um deren Behebung er sich sehr bemüht hat. In einem längeren Brief 145)

an den Meininger Konzertmeister Treichler bemerkt Reger zu den nächsten Konzertreisen der Meininger Hofkapelle, daß sich die Konzertverhältnisse seit Bülows Reisen mit diesem Orchester grundlegend geändert hätten. Er weist daraufhin, daß damals in Berlin und Leipzig nur je ein Orchester - die Königliche Hofkapelle bzw. das Gewandhausorchester - bestanden hätten, daß es aber nun in Berlin drei große Orchester, -das Blüthnerorchester und das Philharmonische Orchester, neben der Hofkapelle - und in Leipzig deren zwei - das Gewandhausorchester und das Windersteinorchester - gebe. Reger meint , daß bei den damaligen einfachen Verhältnissen das Auftreten Bülows mit dem Meininger Orchester eben deshalb großen Eindruck hervorrufen mußte, während nun die kleine Meininger Hofkapelle , schon allein der Besetzung nach, den fünf großen Orchestern gegenüber im Nachteil sein müsse - abgesehen von der Bedeutung, die diese Klangkörper inzwischen erlangt hätten. Reger sagt noch genauer: "Die Besetzung dieser Orchester mit je 18-20 ersten Geigen z. Bsp. in ihren großen Konzerten gegenüber dem Meininger Orchester mit 10 ersten Geigen, und dabei müssen wir Meininger noch die 3. Holzbläser und Schlagzeug dem Streicherchor entnehmen und diesen damit schwächen, was bei der kleinen Besetzung der Streicher in Meiningen sehr fatal ist. Die 3 genannten Berliner Orchester 146) haben alle dritte Bläser im Holz etatmäßig und Schlagzeug - brauchen also den Streicherchor nicht zu schwächen".
Mit der Bitte um einen zusätzlichen Bratscher versucht Reger, die Streicher des Meininger Orchesters zu vermehren; bei dieser Gelegenheit weist er den Herzog auf das Mißverhältnis zwischen Streichern und Bläsern hin. Zwar hält Reger die Anzahl der Violinen für ausreichend; wenig später betont er im selben Brief, daß es sich um eine Mindestzahl handelt. Im Zusammenhang mit den Verstärkungen, die Reger mit seinen Retuschen erzielt hat, sind die Angaben dieses Briefes bemerkenswert: "Die Orchesterbesetzung der Hofkapelle Ew. Hoheit weist auf: 10 I., 8 II. Geigen, 4 Celli u. 4 Kontrabässe, leider aber nur 4 Bratschen! Nachdem die Holz- u. Blechbläser alle in der richtigen Besetzung vorhanden sind, nachdem die Besetzung der 1. und 2. Geigen mit 10 resp. 8 Mann, der Celli mit je 4 Mann ausreichend ist, ist es wirklich sehr fatal, da nur 4 Bratschen zu haben, was bei dieser Besetzung des Streichkörpers empfindlich hörbar ist, da die Normalbesetzung in diesem Falle 6 Bratschen wären. Dabei darf nicht vergessen werden, daß ich von den 1. u. 2. Geigen niemand oder nur höchst selten jemand zur Bratsche setzen darf, da den 1. u. 2. Geigen Leute für 3. Trompete oder sogenanntes '3. Holz' entnommen werden, u. eine Besetzung von 10 I. u. 8 II. Geigen sowieso schon die mindestzulässige ist" 147). Bereits zwei Tage später , mit Schreiben des Herzogs vom 20. 7. 1911 148), wurde Reger die Anstellung des erbetenen fünften Bratschisten bewilligt.
Während diese Erörterungen noch vor Regers Amtsantritt in Meiningen geführt werden, ergeben sich dort kurz nach Aufnahme der Arbeit mit dem Orchester Schwierigkeiten anderer Art. Nach einer Probe auf der Bühne 149 des Hoftheaters schreibt Reger dem Herzog: "Die Akustik ist gut; nur die Streicher haben wenig Glanz! Da wird sich wenig ändern lassen! Dieser oder ein anderer Übelstand ist eben überall in den Konzerten, bei denen das Orchester auf der Bühne plaziert ist. - Nun, ich tue mein Möglichstes, um die Streicher zur größten

Kraft anzufeuern "150). Der Herzog geht sogleich auf Regers Sorgen mit folgendem Vorschlag ein:"Bülow hatte eine metallene Schallwand auf der Bühne hinter dem Orchester (unsichtbar) anbringen lassen, die die Akustik verbesserte. Wollen Sie's, so lasse ich sie machen" 151). Reger bittet daraufhin, die Ausführung dieses Vorschlages noch zurückzustellen, mit folgender Begründung:"... will ich doch noch einige Versuche machen, indem ich die Streicher möglichst nach vorne bringe; ich hoffe dadurch die gewisse Stumpfheit des Streicherklanges doch zum größten Teil beseitigen zu können" 152). Diese Versuche hatten Erfolg, so daß Reger das Anbringen der Schallwand für nicht notwendig hält; er berichtet darüber kurz darauf dem Herzog: "Meine Anordnung, die Herren Streicher mehr nach vorne zu rücken, hat sich schon bewährt; heute vormittag klangen die Streicher viel besser" 153).
Zwei Monate nach seinem Amtsantritt kommt Reger erneut auf die zu geringe Zahl der Streicher zu sprechen - "das Einzige, was dem Meininger Hoforchester noch zu wünschen wäre, wäre eine Verstärkung des Streichkörpers" 154) - und er sieht sich gezwungen, anläßlich einer Zeitungskritik nach Abschluß der ersten Konzertreise, wieder auf diesen Punkt hinzuweisen: "Was in der HamburgerKritik zu lesen ist, ob der nicht 'sangesfrohen'Streicher der Hofkapelle - so hängt das nur mit unserer Besetzung zusammen -; man ist heutzutage in den größeren Städten 16-18-20 erste Geigen gewöhnt; wir haben 10 - u. davon gehen noch zwei ab, wenn in irgendeinem Werke dritte Holzbläser verlangt sind - ; dann müssen wir mit 8 ersten Geigen arbeiten; - da ist's unmöglich, einen runden, satten Streicherklang zu erzielen, der von selbst da ist, wenn 16 erste Geigen spielen!"155) Weitere Konzertkritiken - eine über das Konzert der Hofkapelle in Berlin und eine allgemeine aus Hamburg - bewegen Reger, wieder auf diesen Punkt zurückzukommen:"Ja, wenn unser Meininger Orchester die Besetzung der Berliner Orchester hätte:da sind 20-24 erste Geigen, wir haben 10; da sind 12 Celli - wir haben 4! ... Was da in den Hamburger Nachrichten betr. des 'rohen' Fortissimo zu lesen steht, vermag ich nur geteilt zu unterschreiben! Gerne gebe ich zu, daß unsere Streicher bei fff genötigt sind, den Ton zu forcieren, weil eben unsere Besetzung zu schwach ist in den Streichern" 156).
Bald darauf macht Reger dem Herzog bestimmte Vorschläge für die Vergrößerung des Streichkörpers, damit, "im Interesse der Leistungsfähigkeit", die Meininger Hofkapelle im Wettbewerb mit anderen Orchestern nicht zurückfällt:"Bläser haben wir alle; aber bei der Besetzung der Streicher da hapert's! Die Verstärkung der Streicher im Minimum für stetig beträgt: 3 I. Geigen, 3 II. Geigen, 3 Bratschen, 2 Celli, 1-2 Bässe. Wenn die Meininger Hofkapelle nach u. nach nicht ins 2. Treffen kommen will, wird sich diese Verstärkung in baldiger Zeit als unausbleiblich erweisen" 157). Der Herzog zeigt sich einer Verstärkung der Streicher nicht abgeneigt, meldet aber finanzielle Bedenken an; er meint, daß sich die Verstärkung nur auf die Reisetätigkeit beziehen dürfe und daß zuvor untersucht werden müsse, ob sich bei gestiegenen Gehaltszahlungen noch Überschüsse aus den Konzertreisen ergeben 158). Erst während seines Sommerurlaubs wiederholt Reger seinen Wunsch nach Vergrößerung des Streichkörpers; er ist sich indessen bewußt, daß die Verwirklichung dieses Anliegens schwierig sein würde 159). Schließlich kommt ihm der Gedanke, "junge Leute ohne Gehalt u. ohne Bezahlung, die sich Orchesterroutine erwerben wollen", hinzuzunehmen 160).

Als Reger aber die Zahlen für die gewünschte Streicherverstärkung noch erhöht - "6 (4) I. Geigen, 6 (4) II. Geigen, 4 Bratschen, 3 Celli, 2 Bässe " 161) - schiebt der Herzog diesem Begehren, das ihm nun schon wie eine Zwangsvorstellung Regers anmutet, einen Riegel vor; er, der Herzog, sei außerstande, der Verstärkung, wie Reger sie wünsche, zuzustimmen - aus finanziellen und anderen Gründen 162) sei ihm dies nicht möglich - von Ausnahmefällen, wie z. B. dem Musikfest, abgesehen. Der Herzog bemerkt abschließend:"Ich kann mir denken, daß durch Vermehrung der Streicher ein vollerer Ton entstehen kann, während ich mir aber nicht denken kann, daß durch einen volleren Ton der Eindruck größerer Frische in der Wiedergabe eines Musikstücks ... entstehen könnte" 163). Tatsächlich war für das Meininger Musikfest vom 1.-3. April 1913 die Zahl der Spieler erhöht worden 164); für die geplante vierte Konzertreise des Winters 1913/14 165), die zwei Konzerte in Berlin einschloß, hatte der Herzog eine Vermehrung der Streicher um 10 Spieler selbst vorgeschlagen 166).

3.

Die frühzeitige Erwähnung der Instrumentationsretuschen in den Briefen an den Herzog läßt erkennen, daß Reger die damit zusammenhängenden Fragen gleich beim Studium der Werke für den ersten Konzertwinter beschäftigen, und schon der ersten Briefstelle kann man entnehmen , worum es Reger bei diesen Eingriffen ging: "Mit der Firma C. F. Peters (Leipzig) hab' ich vereinbart, daß all die Erfahrungen, die ich in Meiningen bei klassischen Werken mache in der Instrumentierung der Symphonien etc., was da eventuell geändert werden muß, um es plastischer zu gestalten oder ein'Untergehen'im Orchestergebrause zu vermeiden, daß all diese Erfahrungen als 'Anhang' zu den Partiturausgaben der Firma C. F. Peters veröffentlicht werden" 167). Diese Briefstelle liegt nur wenige Tage hinter der weiter oben genannten, in der Reger zum ersten Mal von der Beschäftigung mit den betreffenden Werken spricht. Durch die unausgesetzte Arbeitsanspannung und die häufigen Konzertverpflichtungen ist das mit der Firma Peters besprochene Vorhaben nicht zur Ausführung gekommen 168).

Ausführlichere Angaben finden sich in einem Brief Regers, den dieser etwa einen Monat nach Amtsantritt in Meiningen an den Herzog schreibt. Den Anlaß dazu gab eine Bemerkung der Tochter des Herzogs, die eine Probe besucht und das zu langsame Tempo des zweiten Satzes der IV. Symphonie von Brahms beanstandet hatte. Reger verteidigt sich mit der Überakustik des Probensaals, die ihn zwinge , die Tempi durchweg ruhiger zu nehmen, und er sagt grundsätzlich hierzu:"Das Tempo eines Stückes richtet sich nicht nur nach den Angaben des Komponisten, sondern auch nach der Reichhaltigkeit der Harmonik, nach der Polyphonie, nach dem Raum, in dem man spielt und nach dem Grundsatz von möglichster Deutlichkeit" 169). Gerade bei der so polyphon angelegten Musik Brahms', meint Reger, sei darauf zu achten, daß "wichtige Mittelstimmen nicht einfach untergehen und dadurch gerade die schönsten Stellen verloren gehen" 170). So sei z. B. der erste Satz der IV. Symphonie von Brahms in dem vorgeschriebenen Tempo nicht durchführbar - es sei denn, man nähme als Ergebnis einen "allgemeinen Brei" in Kauf. Reger erklärt die zu rasche Tempobezeichnung damit, daß die innere Erregung des Schaffenden dazu verleite, rasche re Tempi vorzuschreiben 171).

Im Anschluß daran geht Reger etwas näher auf seine Instrumentationsretuschen , gerade in Werken von Brahms, ein,und er gibt einige wichtige Einzelheiten bekannt:"Überhaupt Brahms:da hat man unsägliche Arbeit, um ihn wirklich zum Klingen zu bringen. Was machen wir hier nicht für Versuche, es so zum Klingen zu bringen, wie es sich Brahms unzweifelhaft geträumt hat; allein Brahms hat eben nur zu oft so instrumentiert, daß er die wichtigsten Stellen in solche "schwachen Lagen' legt, so daß es eben unmöglich rauskommen kann! Natürlich'klingen'dann solche Stellen nicht - und der'schwerverständliche, verworrene ' Brahms ist im Urteil da! Wir mußten soviel Änderungen machen, es mußte in manchen Stimmen 'grausig gehaust' werden, um den wahren Intentionen Brahms' gerecht zu werden! Die Behandlung der Hörner bei Brahms ist manchmal unhaltbar! Da gibt er Stellen den Fagotten, die nur für die Hörner gedacht sein können; nun blasen die Fagotte los, und es gibt ein entsetzliches 'Geknorkse' - und sofort klingt's , wenn man dieselben Stellen den Hörnern gibt; Brahms schrieb mit'rückblickenden Tendenzen ' für die Hörner - seine Harmonik ist aber 'modern-sensibel' - also ist das Mißverhältnis zwischen Klang u. dem 'Vorgestellten' da" 172). Reger weiß dabei sehr wohl, daß er mit diesen und ähnlichen Änderungen den Angriffen der 'Buchstabengläubigen', wie er sie nennt, ausgesetzt sein wird; er hofft aber darauf, daß er in seinen Bemühungen nicht verdammt werden wird, da doch seine große Bewunderung für Brahms weithin bekannt sei 172a).
Wie sehr Reger mit diesen Eingriffen den Unwillen auch seiner Bewunderer und Freunde erregte, zeigt eine Äußerung des Dirigenten Fritz Busch, die die Hörnerfrage noch in einem anderen Lichte erscheinen läßt:"Reger war so verliebt in den Klang eines Ensembles von vier Hörnern und verabscheute die Mischung von zwei Hörnern und zwei Fagotten so sehr, daß er bespielsweise den Anfang der II. Symphonie von Brahms für vier Hörner umschrieb - ein derart mutwilliges Verfahren, daß es ihm zunächst einen schweren Streit mit Steinbach 173), später mit meinem Bruder 174) und mir einbrachte" 175). Wohl als Folge dieses Streites zeigt daher die erste Partiturseite der II. Symphonie von Brahms zwar die Einzeichnung des zusätzlichen Hörnerpaares mit den Stimmen der Fagotte; letztere sind aber nicht gestrichen (s. Beispiel Nr 200,1).
Im Sinne der obigen Briefstelle äußert sich auch Regers Freund und Biograph Fritz Stein, der die nachstehenden Ausführungen persönlichen Gesprächen mit Reger im Sommer des Jahres 1912 entnahm:"Vor allem beschäftigte ihn die Problematik des Brahms'schen Orchesterklanges ... Er wies hier auf offenkundliche Ungeschicklichkeiten hin und rügte bei Brahms besonders die 'muffigen' Fagotte, die veraltete Führung der Hörner und Trompeten, die oft unzureichende Stützung der Bässe ... Brahms - so äußerte er einmal - habe es oft geradezu meisterhaft verstanden , 'wo er thematisch etwas Bedeutendes sagen will, durch die Instrumentierung alles zuzudecken, so daß das Thema nicht klingt'" 176). Immer wieder sind auch Zeitungsbesprechungen für Reger der Anlaß , sich über sein Hauptanliegen bei der Wiedergabe klassischer Orchesterwerke zu äußern und die besondere Art des Vortrages zu verteidigen , die er geeignet für die Verwirklichung seines Anliegens hält. So war ihm anläßlich eines Konzertabends 177) der Meininger Hofkapelle in Frankfurt (Main) vorgeworfen worden, er habe mit dem Orchester die Haydn-Variationen von Brahms "mit zu wenig Schwung

gebracht "178). Reger meint dazu in einem Brief an den Herzog, daß "ein blindwütiges Drauflosgehen" für "solch unendlich feine Federzeichnungen wie Brahms' Variationen" unangebracht sei, "sondern hier heißt es die Linie zuerst klarlegen", und das bedeutet zugleich für ihn "Zuerst muß der musikalische Gehalt klar gelegt werden, immer die Grenzen des schönen Klanges als Richtpunkt vor Augen!" 179) Aber es kommen in den Gesprächen nach den Konzerten auch zustimmende Meinungen zu Wort, und Reger kann wenige Tage später dem Herzog mitteilen:" ... man merkt eben, daß zielbewußt bei uns musiziert wird, daß jedes Kunstwerk so interpretiert wird, daß der Aufbau der Werke, die Verarbeitung der Themen und Motive äußerst klar hervortritt. Es ist das die Frucht unserer emsigen Arbeit in Meiningen, und ich glaube sagen zu dürfen, daß außer uns kein Orchester in Deutschland so plastisch spielt wie wir" 180).

Diese Bemerkungen werden ergänzt durch andere briefliche Äußerungen, die überdies wichtige Gedanken Regers zur Retuschenfrage überhaupt offenbaren. Die Anregung hierzu gab ein Brahmsfest, das in den ersten Junitagen des Jahres 1912 unter der Leitung Fritz Steinbachs in Wiesbaden stattfand. Der Herzog hatte Reger gebeten, das Fest zu besuchen 181), und dieser war, wenn auch etwas widerstrebend - mit dem Hinweis auf ein Übermaß an Arbeit - hingefahren 182). Nach seiner Rückkehr muß Reger zugeben, daß es "sehr schön" gewesen sei, und wenn er auch "nicht in Allem mit Herrn Generalmusikdirektor Steinbachs Auffassung" übereinstimme, so gestehe er doch ein, "daß es ganz ausgezeichnete Aufführungen gewesen" seien. Reger kommt dann genauer auf die Unterschiedlichkeit der Ansichten zu sprechen und sagt: "Was meine Meinungsverschiedenheiten betr. der Auffassung betrifft, so hätte ich manches zarter, poetischer mir gedacht, auch mehr die bei Brahms oft so sehr, sehr wichtigen Mittelstimmen, die leider Brahms oft unglücklich instrumentiert, was 'offenes Geheimnis' ist, ans Tageslicht gezogen. Vielleicht 'wittert' eine polyphone Natur wie meine auch gelegentliche Vielstimmigkeit, wo sie vielleicht Brahms gar nicht beabsichtigt hatte!" 183) Reger deutet hier wiederum an, worauf es ihm bei seinen Änderungen in den Brahms'schen Partituren ankommt; er verschweigt indessen in seinem Bericht, daß er wegen der Meinungsverschiedenheiten eine Auseinandersetzung mit Steinbach in Wiesbaden gehabt hatte. Umso aufschlußreicher sind daher die brieflichen Mitteilungen, die Steinbach seinerseits dem Herzog über das Brahmsfest in Wiesbaden machte; hier kommt der Streit, den Reger mit Steinbach hatte, zur Sprache. Die Ausführungen Steinbachs werden mit einer knapp gehaltenen Feststellung eingeleitet: "Reger war auch an 2 Abenden anwesend und schien gleichfalls sehr begeistert"; dann ergeben sich als Anlaß der "ernsten" jedoch "freundschaftlichen" Auseinandersetzung Regers "Veränderungen und Willkürlichkeiten in der Partitur der Brahms-Variationen". Steinbach bestreitet Reger "energisch das Recht, an Brahms eine Note zu ändern"; er schließt eine solche Möglichkeit überhaupt aus, indem er verallgemeinernd sagt, daß "kein Lebender" dieses Recht habe; wenn er allenfalls einem Größeren als Brahms die Verantwortung für solchen Anspruch zugesteht, so ist er überzeugt, daß dieser Größere "sicher so viel Scheu und Ehrfurcht vor Brahms" hat, "daß er es erst recht unterläßt, etwas zu ändern". Bei der Wertschätzung, die Steinbach für Reger empfindet - "er

ist selbst ein großer 'ganzer Kerl'" - hofft er, daß dieser "beizeiten Irrwege verlassen" werde. Die Begründung, die Steinbach für seine Auffassung von der notengetreuen Wiedergabe Brahms'scher Orchesterwerke darlegt, ist nun allerdings der Reger'schen genau entgegengesetzt. Steinbach meint nämlich:"Wie Brahms im Leben die schönsten und intimsten Regungen seines herrlichen Gemüts durch eine rauhe Schale zu verbergen wußte, so ruht auch in seinen Werken manches gar Köstliche und oft Allerintimste geheimnisvoll verborgen und eingebettet und wird und soll auch nur den Glücklichen kund werden, die Brahms'sches Wesen ganz verstehen. Nichts darf man bei Brahms unterstreichen, wo er nicht selbst dicke Striche zog. Er wußte, warum er so und nicht anders instrumentierte" 184).
Diese Ausführungen Steinbachs und seine grundsätzliche Ablehnung jeglicher Änderungen in den Partituren Brahms' sind nun doch nicht so wörtlich aufzufassen und ohne alle Einschränkungen hinzunehmen. Anhaltspunkte geben hierfür die überlieferten Partitureinzeichnungen und Vortragshinweise Steinbachs für die vier Symphonien und die Haydnvariationen von Brahms 185). Sicherlich ist zuzugeben, daß sich die Empfehlungen Steinbachs fast ausschließlich auf die genaueste Beachtung vorhandener Phrasierungsbögen und auf die Ausgestaltung dieses Vortragsmittels sowie auf Feinheiten in der Artikulation und in der Bogenführung der Streicher beziehen; es hat durchaus den Anschein, als ob Steinbach versuche, nur mit diesen Mitteln den musikalischen Ausdrucksgehalt der betreffenden Werke deutlich werden zu lassen. Es finden sich aber auch dynamische und agogische Hinweise, diese jedoch in geringerer Zahl. Im Hinblick auf das strenge Verfechten einer unabdingbaren Werktreue bei der Wiedergabe muß es überraschen, daß sich zumindest einige Instrumentationsretuschen in den erwähnten Bezeichnungen finden 186), so z. B.:

I. Symphonie.
4. Satz. Ph 187) = 137, T. 3 - 138, T. 3 (= ein Takt vor bis drei Takte nach M)
"Alle Hörner blasen die 3 Achtel der Holzbläser in den 4 Takten ... mit, 2. und 4. Horn eine Oktave tiefer" 188).
Vgl. dagegen Reger (Beispiele 185-186, 5 und 4):
Erster und zweiter Takt. 1. Horn wie gedruckt
2. Horn pausiert (original)
3. 4. Horn wie 1. Horn/Fagotte
Dritter und vierter Takt. 1. 2. Horn wie Fagotte
3. 4. Horn pausieren (original).
Ph = 150, II, T. 1. 2 und 151, T. 2. 3 (= 11. 12. und 15. 16. Takt nach P)
"Die Hörner die Triolen der Holzbläser mitblasen lassen" 189).
Vgl. dagegen Reger (Beispiel 191-192, 2):
1. 2. Horn wie Fagotte, da diese die Violoncelli verstärken
3. 4. Horn wie gedruckt.

IV. Symphonie.
2. Satz. Ph = 84, T. 3 bis Schluß (=die fünf letzten Takte)
"Im 4. Takt ... kann man vom Kontra-C ab die Bässe durch Kontrafagott bis zum Schluß verstärken. Der hier beabsichtigte Orgelklang kommt dadurch gut heraus" 190).
Reger: Keine Einzeichnungen an dieser Stelle.

4. Satz. Ph = 125, T. 9 - 126, T. 3 (=T. 9-12 vom Anfang des Satzes) "Um das Thema zu verdeutlichen, kann man in den 1. Violinen die untere Note weglassen und lediglich das Thema zupfen lassen" 191).
Reger: ebenso (s. Beispiel 276).
Ph = 139, I, T. 4 - 140, I, T. 2 (=17. -24. Takt nach D) "Eventuell läßt man nur ein Horn blasen, wenn der Ton zu stark sein würde mit zwei Hörnern" 192).
Reger: ebenso (s. Beispiel 279-281, 1).

Haydn-Variationen.

2. Variation. E 193) = 11, T. 4 (=T. 76 der Variationen)
"Das Kontrafagott... kann wegbleiben, wenn es klanglich die Piano-Stelle zu sehr stört. Im f bläst es wieder" 194).
Reger: Keine Vergleichsmöglichkeit.

Die Zitate lassen ohne weiteres erkennen, daß es sich bei den Vorschlägen um vorsichtige Empfehlungen handelt; daß solche überhaupt in Erwägung gezogen werden, erscheint nach den Worten des zuvor behandelten Steinbach-Briefes jedenfalls sehr bemerkenswert. - Der Wiesbadener Streit zwischen Steinbach und Reger kommt nochmals zur Sprache, als dieser erfährt, daß Steinbach zum Meininger Musikfest eingeladen werden soll. Da Reger sich der Unterschiedlichkeit der Meinungen voll bewußt ist, bittet er den Herzog brieflich 195), Steinbach zu dem bevorstehenden Musikfest nicht einzuladen, weil er dann eine neuerliche Auseinandersetzung für unausbleiblich hält. In seiner Begründung bezieht sich Reger nun selbst auf den Streit in Wiesbaden, unterstreicht noch die ungünstigen Punkte seines Eindruckes während des Brahmsfestes und sucht die Vornahme seiner Retuschen zu rechtfertigen: "Herr Steinbach packt die Sachen zu 'robust', mit zu wenig Liebe für die bedeutungsvollen Mittelstimmen an; die zarten Farben fehlen fast gänzlich u. betreff Phrasierung hat Herr Steinbach in Wiesbaden Dinge geleistet, beim Brahmsfest, die ich für absolut verfehlt und falsch beurteilen muß... ich mache... Retuschen, um die klanglichen Defekte', die die oft ungünstige Instrumentationsart Brahms' verursacht, in 'Klangschönheit' umzuwandeln". Reger wendet sich dann gegen den Satz Steinbachs, "daß er alles von Brahms direkt selbst hätte", mit dem Hinweis, daß Brahms nicht maßgebend sein könne, weil er in diesen Dingen "merkwürdig indolent" gewesen sei. Reger faßt die Unterschiedlichkeit der Meinungen in dem Satz zusammen: "Herr Steinbach ist sozusagen 'Buchstabengläubiger', während ich mit bestem Wissen und Willen eben Brahms so zu bringen mich bemühe, daß alles klar ist, daß die so oft verborgenen, aber unendlich wichtigen Mittelstimmen bei Brahms klar und deutlich kommen". Er betont noch, daß er seine Ansicht "aus dem intensivsten Studium der Brahms'schen Partituren gewonnen" habe, von dieser Ansicht keineswegs abzubringen sei, und sich im übrigen auf den Standpunkt Beethovens 'Nur der Komponist kann den Komponisten ganz verstehen!' stelle. - Von einer Konzertreise berichtet Reger dem Herzog aus Hamburg 196), daß er dort in der Person Siegmund von Hauseggers 197), des Dirigenten der Hamburger Philharmonischen Konzerte, Zustimmung für seine Ansichten zur Retuschenfrage gefunden habe; dieser hätte die Veröffentlichung der betreffenden Änderungen angeregt. Vielleicht, so meint Reger, werde er einmal eine 'Studie' über dieses Thema erscheinen lassen; er weiß indessen nur zu gut, daß ihm dafür keine Zeit zur Verfügung stehen wird. In diesem Zusammenhang kommt er auf seine Retuschen in Beethovens Partituren zu sprechen, und er bezieht sich dabei auf den günstigen Eindruck, den seine Ausführungen,

besonders der III. Symphonie, hervorbrachten. Er gibt hierzu folgende Erläuterung: "Die Klarheit der Zeichnung, die ich da erreiche, habe ich dadurch erlangt, daß ich in den Hörner- und Trompeten-stimmen dieser Symphonie gründliche Änderungen anbrachte" 198). An dieser Stelle beruft sich Reger auf Wagners Schrift, und er meint, Bülow habe die darin vorgeschlagenen Änderungen immer gemacht.
Letztere Bemerkung wiederholt Reger in dem eingangs mit einigen Sätzen zitierten Brief, aus dem noch folgende Aussage Regers nachzutragen ist: "Unsere Erfolge basieren darauf, daß wir alle die von mir hinzugesetzten (Vortrags-) Zeichen genau beachten, wodurch unser Vortrag so sehr plastisch wird" 199). In diesem Brief äußert sich Reger übrigens zum letzten Mal dem Herzog gegenüber zur Retuschenfrage. Es bleibt schließlich anzumerken, daß die Angabe Regers, er ändere "an den Noten selbst nichts", es kämen "nur hie und da ganz kleine geringfügige Änderungen" 200) vor, durch die hier vorgelegten zahlreichen Beispiele als unrichtig bezeichnet werden muß.

Anhang.
Die Dissertation von Josef Trock "Die Orchesterwerke Max Regers". Ein Bericht mit kritischen Anmerkungen.

Regers Orchesterwerke zwischen der Sinfonietta op. 90 und der Vaterländischen Ouvertüre op. 140 sind Gegenstand der Dissertation "Die Orchesterwerke Max Regers" von Josef Trock 1). Anhand der elf im Druck vorliegenden Partituren der Werke - op. 90, 95, 100, 108, 120, 123, 125, 128, 130, 132, 140 - und unter Heranziehung von acht Veröffentlichungen der Regerliteratur zwischen 1906 und 1923 2) geht Trock die genannten Werke von verschiedenen Ausgangspunkten an.
Den größten Raum nehmen formale Untersuchungen ein. Trock nennt den ersten Abschnitt seiner Arbeit "Grundstoff und Entwicklung". Er behandelt darin den Aufbau der Motive bei Reger sowie deren Fortspinnung und Verknüpfung; weiterhin beschäftigt er sich mit der Steigerungstechnik, deren Anwendung er nach der 'Waagerechten' wie 'senkrechten Richtung' hin verfolgt. Etwas kürzer geht er auf "Melodik und Rhythmik" ein, ausführlicher dagegen befaßt er sich mit "Harmonik und Kontrapunktik". Hier bezieht er Regers Motivtechnik mit ein, und er berücksichtigt daneben seine 'Auszierungstechnik' sowie die 'Kirchentonharmonik'.
Anschließend wendet sich Trock dem Aufbau der Orchesterwerke zu. Er unterscheidet zwischen Sonatenform und freien Formen, während er den Symphonischen Prolog und der Lustspielouvertüre eine Sonderstellung einräumt. Genauer sind Sinfonietta und Serenade zergliedert; die Betrachtung erstreckt sich nicht nur auf die Sätze im ganzen, sondern auch auf die einzelnen Satzteile. Ausführungen über die Satzanfänge und -schlüsse beenden diesen Abschnitt.
Sodann setzt sich Trock mit "Reger als Programmusiker" auseinander 3). Seine Beurteilungen müssen aber in einigen Punkten als anfechtbar bezeichnet werden. Trock rechnet Regers Sinfonietta zur absoluten Musik; für die Verkleinerungsform Sinfonietta gibt er den inhaltlichen Grund an, es fehle dem Werk an Monumentalität. Es ist aber darauf hinzuweisen, daß Reger sich zunächst im Unklaren darüber war, ob er sein Werk Serenade oder Symphonie nennen sollte 4). Da Reger sich gerade mit diesem Werk nach der formalen Seite hin besonders befaßt

hat, ist der Grund weniger inhaltlicher Natur; es ist vielmehr die Bescheidenheit Regers, der nicht gewagt hatte, sein erstes abgeschlossenes Orchesterwerk der Münchener Zeit mit dem gewichtigen und anspruchsvollen Namen Symphonie zu belegen 4a).
Ebenso ist die Serenade op. 95 rein formal als kleine Symphonie anzusprechen. Aber hier ist es das Inhaltliche und die Anlage der Sätze, die Reger bewogen haben, dieses Werk Serenade zu nennen; die im ganzen durchsichtige und aufgelockerte Schreibweise ist ganz bewußt entworfen 5). Trock spricht auch nur vorsichtig von einer "gewissen Annäherung an programmatisches Schaffen", meint aber doch, die Überschrift des zweiten Satzes (Vivace a Burlesca) fordere geradezu "eine Berücksichtigung außermusikalischer Vorstellungen". Er faßt indessen den Ausdruck 'Burlesca' ganz allgemein; ein bestimmtes Programm vermag er nicht anzugeben.
Als Musterbeispiel "psychischer Programmusik" führt Trock Regers Symphonischen Prolog zu einer Tragödie an, wobei ihm sein Bedauern darüber, nicht zu wissen zu welcher Tragödie, leicht anzumerken ist. So muß er sich versagen, "tonmalerische Mittel" festzustellen; es bleibt ihm nur die Aussage, "daß Vorstellungen eines gewaltigen Kampfes die außermusikalische Logik bestimmen", und der Versuch, die "musikalischen Gedanken" anhand "gesteigerter Anwendung kompositionstechnischer Mittel" zu erklären. Erst am Schluß seiner Darlegungen zum Symphonischen Prolog erwähnt er kurz die vom Komponisten anheimgestellte Möglichkeit, bei Aufführungen des Prologs die Reprise bis auf die Coda wegzulassen. Wörtlich meint Trock hierzu 6): "Für den Fall, daß das Werk mehr dem Sinne der klassischen Sonatenform entsprechen soll, bleibt die Reprise erhalten. Soll aber der Prolog der Art der sinfonischen Dichtung nahekommen, dann tritt die erwähnte Kürzung ein." Es kann nun keinem Zweifel unterliegen, daß der Symphonische Prolog ein vollständig ausgeführter erster Symphoniesatz ist, und es ist kein Anhaltspunkt dafür vorhanden, daß Reger sein Werk als sinfonische Dichtung verstanden wissen wollte. Eben, weil es sich nur um einen ersten Satz handelt, mußte Reger, wollte er das Werk aufgeführt haben, einen Titel dafür finden. Er wählte die Bezeichnung Prolog im Sinne eines Vorspiels oder einer Ouvertüre - wie er es im gleichen Falle in seiner Jugendzeit getan hatte: der erste im Manuskript vorliegende Symphoniesatz vom Jahre 1889 trägt den Titel "Herode, Ouvertüre für großes Orchester".
In der Lustspielouvertüre "erhalten die Gedanken" nach Trock "einen höheren Grad noch an Deutlichkeit im Sinne eines Programms" als im Symphonischen Prolog. Wohl muß Trock zugeben, daß der Komponist "zwar bis auf den die vorherrschende Stimmungswelt kennzeichnenden Titel keine näheren Andeutungen" macht. Aber da sind die Erläuterungen Hehemanns 7), der der Lustspielouvertüre als gedachte Handlung die Werbung eines schüchternen Liebhabers bei den Eltern seiner Angebeteten unterlegt. Diese Darstellung scheint Trock einleuchtend - sie ist es ihm auch, denn er nimmt sie im folgenden als Tatsache hin; mehr noch, er unterstellt Reger selbst, die Handlung als Programm für seine Lustspielouvertüre entworfen zu haben. Trock weist nämlich nach, wie gut es dem Komponisten gelungen sei, "persönliche Eigenschaften" der handelnden Personen "und auch Vorgänge musikalisch zu illustrieren". Er wagt dabei noch die Äußerung 8): "Die Vorgänge werden häufig derart plastisch dargestellt, daß die Entfernung zur realistischen

Programmusik nicht mehr weit ist." Anhand einiger Beispiele weist er nach, "wie weit der Komponist sich der außermusikalischen Vorlage anpaßt". Der Schlußsatz der Betrachtung zur Lustspielouvertüre lautet 9):"Es zeigt sich also, daß Reger bemüht ist, einen vollkommenen Gleichlauf zwischen den Vorgängen des zugrundeliegenden Programms und dem musikalischen Geschehen herzustellen." Mit diesen Darlegungen sind Trock ein Irrtum und ein Mißverständnis unterlaufen. Der Irrtum besteht eben darin, Reger das erwähnte Programm zu unterschieben. Das Mißverständnis betrifft Hehemanns Ausführungen. Trock hat offensichtlich übersehen, daß Hehemann das von ihm erdachte Programm nicht allzu wörtlich genommen wissen wollte, er hatte sogar vermeiden wollen, daß jemand die Lustspielouvertüre als Programmusik auffaßt; aber eben gerade dies hatte Trock ja beweisen wollen. Die betreffenden Sätze Hehemanns sind jedoch eindeutig genug 10):"Wenn ich hier versuchte, den musikalischen Inhalt des lustigen Stückes ein wenig auszudeuten, so wird man sich doch hüten müssen, allzuviel hineinzudenken, denn wir haben hier keine Musik mit programmatischen Absichten vor uns. Es wird nicht schwer fallen, ihre Scherze und kleinen Teufeleien zu erraten, die namentlich in der Harmonik verborgen sind." Hehemann schließt mit dem zusammenfassenden Urteil:"Man wird nicht sagen können, daß diese Musik viel Gemüt habe, und auch nicht, daß sie elegant sei , aber man wird ihr sprudelndes Leben und geistvolle Disposition zugestehen müssen und dazu den Ton einer überlegenen Ironie."

Auch bei der kürzeren Besprechung der Romantischen Suite ist Trock der Versuchung erlegen, Reger ein vorgefaßtes Programm - die drei Gedichte Eichendorffs - zu unterschieben, obwohl Bagier 11) ausdrücklich darauf hinweist, daß Reger die Gedichte erst nachträglich seiner Komposition vorangestellt hat. Bekanntlich hat Reger die Anregungen zu seiner Romantischen Suite aus den Natureindrücken während seiner Fahrt durch den Thüringer Wald zwischen Leipzig und Meiningen geschöpft 12). Trock bemerkt dagegen 13):"So verlockend es auch für den Komponisten scheinen mag , die drei Gedichte Eichendorffs tonmalerisch auszuwerten, so findet sich doch keine einzige Stelle, wo die am stärksten sich aufdrängenden Gelegenheiten, etwa das Rieseln der Quellen , wie es im Texte geschildert wird, in dieser Weise ausgewertet werden. Der Mittelteil kommt als Tanzsatz natürlich der dichterischen Grundlage am nächsten. Es werden aber auch hier andere als allgemein auf den Tanz Bezug habende Vorstellungen von der Musik nicht berührt." Ganz im Gegenteil kann man hinsichtlich des Mittelsatzes sagen, daß Reger kaum einen zarteren, duftigeren Scherzosatz für Orchester geschrieben hat als gerade den der Romantischen Suite, und daß also umgekehrt, die Grundstimmung des Gedichtes dem Mittelsatz der Suite am besten entspricht.

Die Bezeichnung "Tondichtungen" im Titel der Böcklinsuite gibt Trock Anlaß zu der Feststellung, dieses Werk zeige "eine stärkere Vorherrschaft des Programmes"als in der Romantischen Suite. Er meint, dem Komponisten sei "die Aufgabe gestellt" worden, "dem bewegungslosen Bilde fließendes Leben einzuhauchen". Den Plan, Orchesterstücke nach Bildern Arnold Böcklins zu schreiben, faßte Reger während eines Besuches bei Hehemann im Herbst des Jahres 1912 14). Wie Hermann Unger berichtet 15), war Reger bei der Komposition z. B. der "Toteninsel 'durchaus unabhängig davon, das Bild vor sich zu sehen. In die-

sem Sinne sagt Trock denn auch ganz richtig, daß es sich nur um die musikalische Auswertung der "bei Betrachtung von Bildwerken ausgehenden Stimmungen" handeln konnte, und ebenso treffend stellt er fest, daß alle vier Bilder nur mehr oder weniger anregend auf Reger eingewirkt haben und daß demnach die Abhängigkeit von der Vorlage gering sei. So gibt er etwa an, daß es beim Bilde 'Der geigende Eremit' naturgemäß nahegelegen habe, ein Violinsolo mit entsprechender Begleitung zu bringen; er geht nur in der Deutung wiederum zu weit wenn er meint, Reger habe es "meisterhaft" verstanden, "mit Hilfe der variationsmäßigen Steigerung die zunehmende Extase des Einsiedlers zum Ausdruck zu bringen". Als tonmalerisches Moment führt Trock im zweiten Satz ('Spiel der Wellen') einzig das Motiv der unisono spielenden Streicher an, das "das Herannahen und Verebben der Wogen" versinnbildlicht. Er fährt fort 16): "Im allgemeinen läßt sich der Komponist nur von rein musikalischen Vorstellungen leiten." Ebenso handelt es sich nach Trock im dritten Satz ('Die Toteninsel') darum, "Stimmungen, die der Betrachtung eines Landschaftsbildes entwachsen, in klingende Sprache" umzusetzen. Er hat durchaus recht, wenn er sagt, Regers musikalische Einfälle ließen sich "mit dem Gemälde selbst in keinerlei sinnfällige Beziehung bringen", sondern sie könnten "erst in weiterer Folge daraus abgeleitet werden". Als Beispiele nennt er Motive, die er als Ausdruck des Klagens und Weinens sowie des wilden Schmerzes auffaßt, zwischen denen "ruhige Harmonien zu beruhigen suchen"; ein "breites, versöhnendes Thema" bringe, nach "Tönen stärkster Leidenschaft", den tröstlichen Abschluß. Als "tollste Ausgelassenheit, die stellenweise bis zur Raserei ausartet" bezeichnet er die Grundstimmung des letzten Satzes ('Bacchanal'). Auch hierzu bemerkt er, daß "das musikalische Geschehen aber keine über rein musikalische Behandlung des Stoffes hinausgehende Gestaltung erkennen" lasse; Reger betreibe "keine Lautmalerei" sondern begnüge sich mit einer "Tonuntermalung".

Den von Trock aufgezeichneten charakterisierenden Merkmalen innerhalb der Ballettsuite sowie dem angedeuteten programmatischen Zug im Ablauf der Sätze ist ohne Vorbehalt zuzustimmen.

Am Schluß seiner Abhandlung 'Reger als Programmusiker' weist Trock auf die mannigfaltigen Abstufungen verschiedener Gefühlsinhalte hin, denen Reger in seinen Orchesterwerken Ausdruck verliehen habe.

Im letzten Abschnitt seiner Dissertation beschäftigt sich Trock mit Fragen der Instrumentation 17). Zunächst stellt er fest, daß man "bei Reger nicht im allgemeinen von einer in allen Orchesterwerken einheitlich gestalteten Instrumentation" sprechen könne, und er führt dies allein schon auf die Tatsache zurück, daß Reger "in jedem Orchesterwerke einen anderen, eigens zusammengestellten Orchesterapparat" benutzt, so daß vielfach sogar "die einzelnen Sätze eine ganz individuelle orchestrale Behandlung" zeigen.

Hinsichtlich der Besetzung (Unterabschnitt 'Der Klangkörper') weist er nach, daß Reger in vielen Orchesterwerken nicht über den klassischen Orchesterapparat hinausgeht; die Veränderungen im Instrumentarium sind in der Tat geringfügig. Nur in denjenigen Werken, in denen sich "eine Annäherung an den romantischen Orchesterapparat bemerkbar" macht - in op. 108, 128, 100, 125, 140 - sind stärkere Unter-

schiede in der Besetzung zu verzeichnen. Sodann hebt er den "Einfluß der organistischen Betätigung" Regers hervor. Er beginnt damit, die Sinfonietta das erste Orchersterwerk Regers zu nennen, und er sagt weiter, daß Reger sich mit seinem op. 90 - nachdem er "seine bedeutendsten Orgel-, Chor-und Klavierwerke wie auch Lieder" geschaffen habe - nun erst dem Orchester zugewandt habe. Hieraus ergibt sich, daß Trock die frühen Orchesterwerke Regers nicht gekannt hat und daß er auchdie seit op. 21 gedruckt vorliegenden Werke mit Orchester unberücksichtigt lassen wollte (neben der Hymne an den Gesang op. 21 noch die beiden Violinromanzen op. 50 und den Gesang der Verklärten op. 71). Außerdem läßt er in seiner Aufzählung der vor op. 90 entstandenen Kompositionen die Kammermusikwerke aus; dabei wären diejenigen zumindest erwähnenswert, die durch die Verwendung von Streichern als Vorstudien für die Streicherbehandlung im Orchester gedacht werden könnten (die Streichquartette op. 54 Nr 1 und 2 sowie op. 74, die beiden Klavierquartette op. 64 und das nachgelassene Jugendwerk ohne Opuszahl - von den zahlreichen Duos und Trios ganz zu schweigen).

Trock ist dann der Meinung, Regers starke Beschäftigung mit der Orgelkomposition habe sich unverkennbar in seinen Orchesterwerken ausgewirkt. Er führt dazu aus, daß der Behandlung eines Themas, "das durch die Stimmen wandert und zu seinen Begleit- bzw. Gegenstimmen in kontrapunktische Bindung gesetzt wird", bei Ausführung in der Orgel- und Klaviermusik in grifftechnischer Beziehung eine Grenze gesetzt ist. Diese Grenze kommt aber bei der Möglichkeit einer Vielzahl von Stimmen durch die Menge der Instrumente eines Orchesters in Fortfall. Er weist aber hier sogleich auf die Gefahr eines Übermaßes an kontrapunktischen Mitteln hin, wie es bei Reger gelegentlich zu beobachten sei. Doch kann dieses 'Übermaß' auch so gemeint sein, "daß nicht eine einzelne Linie hervortreten soll, sondern das ganze Geflecht als farbengebender Faktor sich auswirkt."

Für besonders wichtig bei einer Wertung der Orchestertechnik hält er die Beziehungen der drei großen Klanggruppen-Holz- und Blechbläser, Streicher - zueinander. Im Falle Reger stellt er fest, daß die Streicher keineswegs bevorzugt behandelt sind, sondern daß alle drei Gruppen gleichberechtigt einander zugeordnet sind.

Er kommt damit zur "Klanggruppentechnik und Klangvereinheitlichung", und er unterscheidet demnach 18): "Die satztechnische Gestaltung faßt entweder die einzelnen Gruppen, Holz, Blech und Streicher, als geschlossenen Körper zusammen oder sie zeigt eine Aufteilung der einzelnen Linien auf die Instrumente ohne Rücksicht auf geschlossenes Zusammenwirken verwandter Klangträger." Trock will dies so verstanden wissen, daß etwa die Melodieführung einer bestimmten Gruppe anvertraut ist, während die Gegenstimmen auf die anderen Gruppen verteilt sind; es kann aber auch so sein, daß die Melodieführung abschnittsweise zwischen den einzelnen Gruppen wechselt - diese "unterbrochene Arbeit" bezeichnet er als "Klanggruppentechnik in ihrer ausgeprägtesten Form Als besondere Möglichkeit führt er die Aufteilung in vier Gruppen an, die durch die zusätzliche Teilung der Streicher in sordinierte und nichtsordinierte entsteht. Im anderen Falle wird die Melodieführung Instrumenten aus allen drei Gruppen (oder bei vier Gruppen: aus zwei Bläsergruppen und einer sordinierten oder nichtsordinierten Streichergruppe) zugeteilt, wobei die Zusammenstel-

lungen dieser Art abschnittsweise wechseln können. Dies eben, die Vereinigung von Instrumenten aus den verschiedenen Klanggruppen in der Themenführung bezeichnet er als "Klangvereinheitlichung". Die Beziehung zur Technik des Orgelspiels stellt er folgendermaßen her: Bei der Klanggruppentechnik denkt er an das Spiel auf verschiedenen Manualen, bei der "unterbrochenen Arbeit" an den Wechsel von einem auf das andere (oder auf ein drittes) Manual - jedes "nach einer einheitlichen Klangfarbe hin registriert". Für den anderen Fall, die Klangvereinheitlichung, zieht er den Vergleich zum Spiel auf einem Manual, bei abschnittsweisem Wechsel der Registrierung. Es bleibt nachzutragen, daß zur Melodieführung nicht nur die einstimmige Linie sondern auch die ausharmonisierte Melodie gehört. Übrigens weist Trock in diesem Zusammenhang darauf hin, daß es eine "bloß untergeordnete Begleitung" zu einer führenden Melodie bei Reger nur selten gibt; als Beispiel erwähnt er die 'Valse d'amour' der Ballettsuite. In anderen Fällen, wo etwa die führende Melodie reich umspielt wird (Schluß der 'Toteninsel' in der Böcklinsuite und der Ecksätze in der Romantischen Suite), verstärkt Reger diese entsprechend, an den Höhepunkten vornehmlich noch durch Blechbläser.
Unter der "konzertanten Technik" versteht Trock lediglich die "konzertmäßige Gestaltung gewisser Abschnitte oder auch ganzer Sätze", im entsprechenden Herausstellen von ein oder zwei Soloviolinen; aber er gibt zu verstehen, daß die Begleitung keineswegs konzertmäßig im Sinne der herkömmlichen Orchestermusik ist. Auf die Spitze getrieben scheint ihm dieses Verfahren im Mittelsatz des Konzerts im alten Stil op. 123, wo sich "die Gruppe der beiden Soloviolinen kaum aus der stark polyphonierenden Begleitung heraushebt".
An dieser Stelle 19) äußert sich Trock grundsätzlich zum Problem der Reger'schen Orchestertechnik. Er meint, daß dem Komponisten vor allem an der Bewältigung der Form gelegen war, insbesondere sei er immer wieder den Möglichkeiten nachgegangen, "die sich bei der Satzarbeit hinsichtlich des Nacheinander der motivischen Elemente und der Vielheit der Stimmen in ihren Verhältnissen zu einander" ergaben. So scheint es Trock ein eigentliches Instrumentationsproblem für Reger nicht gegeben zu haben; vielmehr zeige sich "in allen Fällen eine durch die Art der Konstruktion des Satzes gegebene, selbstverständliche Lösung". Aus dem Satz, "Regers musikalisches Denken" arbeite "nicht mit einzelnen Linien, sondern mit ganzen Linienkomplexen" glaubt Trock als naturgemäße Folge "eine gewisse Vernachlässigung der einzelnen Instrumentalstimme" ableiten zu müssen. Er zielt damit auf die Behauptung, für Reger stehe "die Bedeutung der tönenden Gruppe im Vordergrunde", deshalb trete "die einzelne Instrumentalstimme als individueller Klangträger" zurück; sein Streben gehe "mehr nach einer Gesamtwirkung" Um diese seine Behauptung zu stützen zieht Trock wieder den Vergleich zur Orgeltechnik mit der Erklärung, "daß das einzelne Instrument gleich einer objektiv wirkenden Orgelstimme zur Herstellung eines Gesamtklanges verwendet wird". Im Unterabschnitt "Das Solo" versucht er den Einwand zu entkräften, die vielen mit 'Solo', 'marcato', 'espressivo' etc. bezeichneten Stellen in Regers Orchesterwerk könnten als Gegenbeweis zu den eben aufgestellten Behauptungen angesehen werden; diese Stellen seien lediglich "eine Art dynamischer Verzeichnung", durch die die betreffenden Instru-

mente"besonders herausgehört werden sollen".
Aber kurz darauf nimmt er seine grundsätzlichen Aussagen wenigstens teilweise zurück. Er gibt nämlich zu, daß es sehr wohl Soli "ohne konzertante Gestaltung" in Regers Orchesterwerk gebe. Zumal der Oboe sei in dieser Hinsicht "eine bevorzugte Rolle" zugewiesen. Auch die unüberhörbaren Soli der Ballettsuite führt er an, und er spricht hier sogar von der "klanglich eigenartigen Wirkung der herangezogenen Instrumente".
Mit dem kurzen Hinweis auf die "chorische Teilung" bei Instrumenten der gleichen Art - etwa die gelegentlich auftretende mehrfache Teilung innerhalb der Streichergruppe - geht Trock auf "die Farbe des Orchesters"über. Nochmals betont er die Tatsache, daß einige Werke in der Besetzung nicht über den klassischen Klangkörper hinausgehen. Erst dort, wo sich der Apparat dem romantischen Orchester nähert, sei es Reger durch die Hinzunahme von Instrumenten "mit besonders ausgeprägter Klangcharakteristik" - etwa kleine Flöte, Englisch Horn, Baßklarinette, Posaunen, Tuba - möglich, "der Musik einen hohen Grad farbiger Tönung zu verleihen". In den Werken mit klassischem Orchesterapparat sei jedoch"mit den bescheidenen Mitteln stellenweise ein farbiger Charakter angestrebt". Trock rechnet auch die Klanggruppentechnik teilweise zum Gebiet der Koloristik; aber er will hier eher den Ausdruck "klangliche Abschattierung" als den der "farbigen Tönung" gebraucht wissen.
Besonderes Augenmerk richtet Trock auf "die Orchestrierung der Steigerungsteile". Er stellt fest, daß in der Sinfonietta und in der Serenade der an solchen Stellen eingesetzte Apparat keine Änderung erfährt und daß auf weite Strecken der Vergleich zu einer festgelegten Registrierung der Orgel naheliegt. Er setzt den Vergleich noch fort mit der Bemerkung, bei der Sinfonietta sei an ein Spiel auf einem Manual, bei der Serenade an eines auf mehreren Manualen zu denken. Erst von den Hillervariationen und vom Prolog ab sei zu beobachten, wie Reger im Verlauf einer Steigerung nach und nach Instrumente hinzunehme; als Parallele hierzu zieht er den Rollschweller der Orgel an. Zur"Vorliebe Regers für eine starke Besetzung der Hörner" meint er, daß der fast pausenlose Einsatz in der Sinfonietta zu wenig klangliche Abwechslung bringe, daß hingegen im Symphonischen Prolog bei sechsfach besetzten Hörnern durch die Posaunen mit Tuba zusätzliche Steigerungsmittel gegeben seien. Die Beschränkung auf eine geringere Hörnerzahl in den übrigen Werken erfahre eine Durchbrechung in der Dreizahl der Hörner im Konzert im alten Stil; hier zeige aber der Hornsatz "eine bedeutende Auflockerung". Auch den Satz von dem gleichberechtigten Nebeneinander der drei großen Klanggruppen - Holz- und Blechbläser, Streicher - schwächt er teilweise durch den mit Beispielen belegten Hinweis ab, daß der spieltechnischen Ausgestaltung des Streichkörpers "mehr Sorgfalt" entgegengebracht werde als den beiden anderen Gruppen. Zur farbigen Klanggestaltung rechnet Trock auch Regers "Auszierungstechnik, die an den Höhepunkten lyrischer oder pathetischer Steigerungen zur Anwendung gelangt". Nochmals weist er darauf hin, daß "das reiche filigranhaft verwobene Material nicht so sehr kontrapunktische Bedeutung besitzt", sondern "auf koloristische Wirkung" berechnet ist.
Sicherlich zu scharf beurteilt Trock "das unvermittelte Aneinander-

setzen merklich verschieden instrumentierter Motivgruppen bei der Klanggruppentechnik", das er als "stoßweises Fortschreiten" und als Mangel fließender Übergänge tadelt. Aber dies ist ja gerade , in Verbindung mit der Motivverarbeitung, eine Eigentümlichkeit des Reger'schen Orchesterstils, der eben dadurch seine abwechslungsreiche Farbigkeit erhält. Trock vermerkt immerhin, daß "die Wirkung eines harmonischen und klanglichen Fortschreitens von ruckweiser Heftigkeit überall dort wesentlich gemildert ist, "wo die reine Klanggruppentechnik zugunsten der Klangvereinheitlichung zurücktritt". Das negative Ergebnis der oben beschriebenen Wirkung erklärt Trock mit Regers "Festhalten an starren Formen im großen und kleinen".
Im Schlußabschnitt 20) seiner Dissertation versucht Trock, das Orchesterschaffen Regers stilistisch einzuordnen. Er geht davon aus, daß Reger - "in eine für die europäische Musikentwicklung schicksalhafte Zeitwende hineingeboren" - "sich vor mehrere Möglichkeiten gestellt" sah, "für sein Empfinden eine entsprechende Ausdrucksart anzunehmen". Er untersucht dann im einzelnen, bis zu welchem Grade Reger sich von den verschiedenen Stilen und ihren Hauptvertretern anregen oder beeinflussen ließ - angefangen von der Altklassik (Bach) bis zu den Vertretern seiner Generation (G. Mahler, R. Strauss), unter Einschluß sogar der expressionistischen Richtung. Eingehend wird dabei vor allem das Verhältnis Regers zu den Komponisten der Klassik, Romantik und Spätromantik durchforscht. Da sich vielerlei Verbindungslinien ziehen und offensichtliche Einflüsse mannigfacher Art nachweisen lassen, kommt Trock zu der Feststellung, Regers stilistische Haltung zeige "ein unausgeglichenes Schwanken"; "die volle Ausreifung eines persönliches Stiles im Orchesterschaffen" sei dem Komponisten durch den frühen Tod verwehrt worden. In der Tatsache, daß eine spätere Zeit - man muß hier vor allem den Namen Paul Hindemiths nennen - den Gedanken Regers wieder aufgriff, an ältere Formen anzuknüpfen sieht Trock die volle Bedeutung Regers für seine Stellung in der Musikgeschichte.

ANMERKUNGEN
MIT
LITERATURNACHWEISEN ZU TEIL I (A)

1) Hugo R i e m a n n :Musik-Lexikon. 5. Aufl. 1900. S. 521 f.
2)Riemann: a. a. O. S. 812.
3)Hector B e r l i o z :
(a) "Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration modernes". 1844.
(b) "Große Instrumentationslehre". 3., unveränd. Aufl.
Hrsg. von Felix Weingartner. 1921.
in: Berlioz, Hector: Literarische Werke. Bd 10.
4) François Auguste G e v a e r t :
(a) "Traité général d'Instrumentation". 1863.
(b) "Nouveau Traité d'Instrumentation". (2. Aufl.) 1885.
(c) "Neue Instrumentenlehre", deutsch von H. Riemann. 1887.
(d) "Cours méthodique d'Orchestration". 1890.
5) Ferruccio Benvenuto B u s o n i :
"Etwas über Instrumentationslehre" (1905).
in: Busoni, Ferruccio: Von der Einheit der Musik. 1922.
6) Busoni: a. a. O. S. 73 f.
7) Hermann A b e r t : Illustriertes Musiklexikon. 1927. S. 213.
8) Riemann a. a. O. S. 522.
9) Riemann a. a. O. S. 522.
10) Egon W e l l e s z : Die neue Instrumentation. Bd 1. 2. 1928/1929
11) Wellesz: a. a. O. Bd 1, S. 41.
12) Wellesz: a. a. O. Bd 1, S. 42.
13) Wellesz: a. a. O. Bd 2, S. 12.
14) Carl T h i e m e: Der Klangstil des Mozartorchesters. 1936. S. 9.
15) Hans B a r t e n s t e i n : Hector Berlioz' Instrumentationskunst und ihre geschichtlichen Grundlagen. 1939. S. 2.
16) André - François M a r e s c o t t i : Les instruments de l'orchestre. 1950.
17) Hans Joachim M o s e r : Musik-Lexikon. 4. Aufl. 1955. S. 543.
18) Riemann: a. a. O. S. 522.
19) Bartenstein: a. a. O. S. 2 und S. 149, Anm. 7.
20) Riemann: a. a. O. S. 522.
21) Abert: a. a. O. S. 213.
22) Bartenstein: a. a. O. S. 2.
23) Berlioz: a. a. O. (b) S. 7.
24) Berlioz: a. a. O. (b) S. 255.
25) Wellesz: a. a. O. Bd 1, S. 5.
26) Wellesz: a. a. O. Bd 2, S. 5.
27) Wellesz: a. a. O. Bd 2, S. 6.
28) Wellesz: a. a. O. Bd 2, S. 10.
29) Die wichtigsten Formen mit den dazugehörigen, im Druck vorliegenden Orchesterwerken Max Regers seien hier kurz aufgezählt:
Concerto - Konzert im alten Stil op. 123.
Suite - Suite im alten Stil op. 93 (instr.).
Romantische Suite op. 125.
Böcklin - Suite op. 128.
Ballett - Suite op. 130.
Variationen - Hillervariationen op. 100.

Mozartvariationen op. 132.
Beethovenvariationen op. 86 (instr.).
Symphonie - Sinfonietta op. 90 .
Symphonischer Prolog op. 108 (=1. Symphoniesatz).

Serenade - Serenade op. 95.
Ouvertüre - Lustspielouvertüre op. 120.
Vaterländische Ouvertüre op. 140.
Instrumentalkonzert - Violinkonzert op. 101.
Klavierkonzert op. 114.
Konzertstück - Scherzino f. Horn u. Streichorchester o. op.

30) Für den Abriß einer Geschichte der Instrumentation wurden folgende Veröffentlichungen herangezogen:
a) Felix W e i n g a r t n e r : Die Symphonie nach Beethoven. Berlin 1898.
b) Hugo R i e m a n n: Handbuch der Orchestrierung. Berlin 1921. S. 29-31, 80-84.
c) Wellesz: a. a. O. Bd 1, S. 8-30; Bd 2, S. 14-35.
d) Wolfgang N e d w e d: Die Entwicklung der Instrumentation von der Wiener Klassik bis zu den Anfängen R. Wagners. Phil. Diss. Wien 1931.
e) Borislav B a z a l a : Die Grundzüge der Orchestrierung von Berlioz bis zu R. Strauß. Phil. Diss. Leipzig 1943.
f) Heinz B e c k e r : Geschichte der Instrumentation. in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd 6, Sp. 1259-70. Kassel [usw.] 1957.
g) Ludwig K. M a y e r : Technik der Instrumentation. in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd 6, Sp. 1270-85. Kassel [usw.] 1957.

31) s. Beilage.

Anmerkungen zu Teil I (B)

1) Ba S. 21,29; Br S. 28, 55, 81; Ha S. 59; He S. 7; St S. 8, 17f.

Max Reger wurde am 19. 3. 1873 in dem Dorfe Brand im Fichtelgebirge geboren. Den Zeitraum von Ostern 1874 bis zu seinem Weggang nach Sondershausen Ostern 1890 verbrachte er , mit nur kurzen Unterbrechungen, in Weiden in der Oberpfalz. - Richard Strauss verlebte seine Jugend in München; der in Moskau geborene Hans Pfitzner wuchs in Frankfurt (Main) auf. -
Die Abgeschiedenheit Weidens - von Max Reger teilweise schmerzlich empfunden - wirkte sich dennoch fruchtbringend auf sein Schaffen aus, nachdem er im Jahre 1898 infolge einer Erkrankung aus Wiesbaden an den Wohnort seiner Eltern zurückkehrte und drei

Jahre dort verbrachte. (Ba S. 49, 60, 253; Ha S. 71; He S. 158; L S. 142 f., 156, 293; St S. 26, 35 f.; U S. 14.)

1a) Lindner (L S. 41) nennt diese beiden Anlagen "spezifisch musikalische Qualitäten".
2) Ba S. 25; Br S. 14, 20 f. ; L. S. 36; St S. 5 f.; P S. 7; StB S. 7.
Die Eltern Max Regers wurden am 12. 10. 1871 in der Kirche zu Ebnath getraut. (Br S. 20; L S. 31 Anm. 1.)
3) Br S. 27; StB S. 7.

Der Vater Max Regers, Joseph Reger, lebte von 1844 bis 1905. (P S. 7.)
4) Br S. 13 f.
5) Br S. 14.
6) St S. 7.
7) Br S. 15.
8) Br S. 15f.
9) Max Regers Vater hat dort in folgenden Fächern unterrichtet: Klavier, Orgel, Violine, Harmonielehre, Deutsch, Realien (Geschichte, Geographie). Br S. 42; L S. 54; P S. 8.
10) Ba S. 25; Br S. 42; L S. 19 ; St S. 7; StB S. 7.
11) Ba S. 25; L. S. 36; St S. 5 f.; StB S. 7.
12) Ba S. 25; Br S. 48; L S. 35 Anm. 2, S. 50; P S. 7; St S. 7; StB S. 7 f.
13) Ba S. 25: "nicht nur Orgel und Klavier, sondern auch Violine, Violoncello und etliche Blasinstrumente "; Br S. 48: " ... spielte, wenn es sein mußte, jedes Instrument";
P S. 7: "Klavier, Orgel, alle gebräuchlichen Streich- und eine Reihe von Blasinstrumenten";
St S. 7: "Orgel, Klavier, Violine, Viola, Violoncello, und einige Blasinstrumente".
14) Br S. 49; L S. 31; St S. 7.
15) Br S. 49; L S. 31, 59; St S. 7; StB S. 7.
16) L S. 285.
17) Ba S. 25; Br S. 49; L S. 19; St S. 7; St B S. 7.
18) L S. 36:, St S. 6 ; StB S. 6.
Die Mutter Max Regers, Philomena Reger, lebte von 1852 bis 1911.
19) Ba S. 25; Br S. 22; L S. 36; St S. 5; StB S. 6.
20) Ba S. 25; Br S. 22, 24f.; L S. 36; St S. 5; StB S. 6.
21) Br S. 20 f.; St S. 5; St B S. 6.
22) Im Töchtererziehungsheim (Klosterschule) in Pasing bei München zwischen 1864 und 1870 (Br S. 19f.), nach dem Tode der Mutter 1862 (Br S. 17) und des Vaters 1864 (Br S. 19).
23) Br S. 38.
24) St S. 6, 8; StB S. 6.
Lindner (L S. 38) behandelt die Frage der vererbten Eigenschaften nur ganz allgemein.
25) St S. 81.
26) St S. 7 und auch Ba S. 25 ohne näheren Hinweis.
27) StB S. 6 f. - Bei St S. 26 auf die Verstandesschärfe, bei St S. 89 auf die kombinatorische Fertigkeit bezogen.
Erna Brand (Br S. 71) führt die "sauber und klar geschriebenen Partiturseiten "Regers, Hehemann (He S. 160) die Logik der Fugenkomposition Regers auf die mathematische Anlage zurück.

28) St S. 6, 26, 82 ff. - Pedanterie, Gewissenhaftigkeit auch He S. 162.
29) St S. 6, 87 f. - Sensibilität auch He S. 147.
30) Br S. 49; L S. 19, S. 19 Anm. 4; StB S. 7.
Sonstige Bestätigungen:
Vorzügliches scharfes Gehör: L S. 41; St S. 86.
Absolutes Gehör: LKl S. 3; St S. 86.
31) Br S. 49; L S. 19 Anm. 4.
32) L S. 19 Anm. 4.
33) L S. 19 Anm. 4.
34) Br S. 38 f., 46, 74.
35) Br S. 79.
36) Br S. 68; L S. 55 ff.; St S. 10.
36a) Familie seines Onkels J. B. Ulrich aus Wien (Br S. 65 ; L S. 55).
36b) Lehrer Zahn in Regensburg. (L S. 57.)
36c) Eine gesungene Messe. (L S. 56.)
36d) Gespielt wurde gerade die 2. ungarische Rhapsodie von Franz Liszt. (L S. 57.)
37) Br S. 38.
38) Br S. 40, 51, 53f., 73; Ha S. 17 f.; L S. 31 f., 377 f.; St S. 8; StB S. 7.
39) Br S. 38; St S. 7 f. ; StB S. 7 f.
40) Br S. 39 f., 49, 51, 53 f., 73; L S. 41, 44, 54 f.; St S. 9 f.; StB S. 9.
41) L S. 44, 89; St S. 10; StB S. 11.
42) Br S. 67; L S. 44; St S. 10.
43) Br S. 51, 53 f.; Ha S. 17; L. S. 48; LKl S. 3; P S. 8; St S. 81.
44) L S. 279; LKl S. 3, 6; He S. 160 ; P S. 71.
45) He S. 160; L S. 279, S. 279 Anm. 28; P S. 71; St S. 85 f.; U S. 37.
46) Gemeint ist die im Spätsommer des Jahres 1888 entstandene Ouvertüre in h-moll, die bald darauf von Reger selbst wieder vernichtet wurde (L S. 59, S. 65 Anm. 5).
47) L S. 60; St S. 11; StB S. 9.
48) L S. 59 f., 280.
49) Br S. 85 f.
50) Lindner (L S. 267-282) gibt in diesem Zusammenhang Einzelheiten zur Niederschrift von Regers op. 59 und bringt Gegenüberstellungen von Skizzenausschnitten und der endgültigen Fassung (s. a. L S. 144 f., 382 f.).
Allgemeines über die Skizzen Regers: P S. 71 f.; St S. 85; U S. 37 f., 91 f.
51) Allgemeines, und als besonderes Beispiel der Schlußteil von op. 106: He S. 160; L S. 279, S. 279 Anm. 28; P S. 72; St S. 85.
Als weiteres Beispiel die Orchesterfuge aus op. 100: StB S. 22.
52) Ba S. 26; Br S. 73; L S. 33 f., 41; St S. 8 f.; U S. 11.
53) Gegen Ende des etwa fünfjährigen Klavierunterrichts durch die Mutter, kurz vor Beginn des Klavierstudiums bei Adalbert Lindner. L S. 34; St S. 9.
54) Br S. 76; L S. 55.
55) Gem S. 14; FS S. 18.
56) Br S. 61.
57) Einzelheiten zum Klavier- und Orgelspiel Regers bringen die nachfolgenden Ausführungen.

58) mit 4 1/2 Jahren: Br S.13, 38; L. S.32, 376; LKl S.3; P S.9;
mit 5 Jahren: Ba S.26; He S.147; St S.8 f.; StB S.8.
59) Ba S.26; L S.32, 384.
Christian Heinrich Hohmann: Klavierschule. Schwabach 1845.
60) L S.41, 399; LKl S.3.
61) Br S.14,38; He S.147; L S.32,41,384; LKl S.3.
62) Br S.50; L S.42; St S.9.
62a) s.Anl.2: Herbst 1884.
63) Ba S.26 f.; Br S.50; Ha S.71; He S.147; L S.40-49, 55,61,214ff., 384,399; LKl S.3; P S.9; St S.9 f., 120 f.; StB S.8; U S.11,30, 68.
64) L S.40-49.
64a) Ba S.26 f.; L S.40; He S.147; St S.10; StB S.8.
65) Ba S.27; L S.46; St S.9; StB S.8.
s. "60 ausgewählte Klavier-Etüden von J.B.Cramer. Ausg. ... von Hans von Bülow." Aibl, und später Universal-Edition, mehrfach. - Der zitierte Lehrgang ist in dem Vorwort dieser Ausgabe aufgezeigt.
66) L S.42; St S.9.
67) L S.42 ; U S.68.
68) Br S.79 f.; L S.44 f., 45 Anm. 1, 382; St S.9 f.; StB S.9. s.a. Anlage 2: 1887-1889.
69) Br S.66 f.; L S.58.
69a) L S.49.
70) s.Anl. 1: 3.9.1889.
71) s.Anl. 1: 8.4.1890.
72) He S.149; L S.84, 88; StB S.11.
73) Ba S.36; L S.82.
s.a. Anl. 2: Anfang April 1890.
74) L S.383 ff.
75) s.Anl. 1: Ende September 1890.
76) Ba S.39; L S.95; St S.14; StB S.12.
77) L S.95.
78) L S.95 f.; St S.14.
79) L S.95.
80) Ba S.39; L S.95 f.; St S.14.
81) s.Anl. 2: 20.2.1893.
82) s.Anl. 1: 1893-1898.
83) Ba S.39; ER S.17 f., 20; Ha S.77 Anm. 11; L S.115; St S.14,21; StB S.12.
84) Ba S.47; ER S.16 f.,22; Ha S.77 Anm. 11; St S.21.
84a) s.Anl. 2: Mai 1891 und 16.8.1893.
85) L S.85.
86) Ba S.47; ER S.16 ff. ; St S.21.
87) s.Anl. 2: 24.6.1893 und 1.7.1893.
87a) Ba S.39, 43; L S.95, 103,124 Anm.1, 400; St S.14 ff. s.a.Anl.2: 25.10.1893 und 14.2.1894.
88) s.Anl. 1: 1896/97.
89) St S.21 f.
90) ER S.20.
91) s.Anl. 1: 19.6.1898.
92) s.Anl. 1: Frühjahr 1898.
92a) L S.143; St S.26.

93) L S. 156; St S. 26.
94) s. Anl. 1: September 1899; Mitte August 1901.
95) s. Anl. 1: Sommer 1899; September 1899, und Anl. 2: 11. 12. 1900.
96) L S. 156 f.; St S. 26.
96a) LKl S. 5.
97) Ba S. 175; St S. 37.
98) L S. 171, 246; P S. 30.
99) s. Anl. 2: 8. 1. 1899 und 11. 12. 1900.
100) L S. 214 ff., 214 Anm. 14; St S. 26, 35.
101) eigene Werke ab op. 45;
Spezialstudien
nach Chopin: L S. 404; St S. 123; StV S. 411; U S. 30;
für die linke Hand allein: L S. 411; St S. 123; StV S. 413; U S. 30.
102) s. Anl. 1: 31. 8. 1901.
103) Das 'Wohltemperierte Klavier' von Johann Sebastian Bach; Lieder von Schubert, Brahms und Wolf; Kammermusik von Brahms. Ba S. 228, 256; Ha S. 103, 114 f.; P S. 32 f.; St S. 37, 39; StB S. 21.
104) St S. 37.
105) Ba S. 256; Ha S. 103, 108 f., 115 f.; He S. 152 f.; P S. 33; St S. 37, 40 f.; StB S. 21; U S. 30.
106) Ba S. 43; Ha S. 108; He S. 152 f.; St S. 15; StB S. 21; s. a. Anl. 2: Sommer 1891, 21. 11. 1891, 17. 10. 1893, 14. 2. 1894, 11. 12. 1900, usf.
107) ER S. 45, 61; St S. 38; U S. 15.
108) Ba S. 62, 64; L S. 407.
109) Ba S. 68; He S. 152; St S. 41.
109a) 1905/06: ER S. 58; St S. 42, 107;
1906/07: Ba S. 74 f.; ER S. 65; St S. 43 f.;
1908/09: Ba S. 86; P S. 34; St S. 47, 55;
1909/10: Ba S. 95; St S. 56;
1910/11: Ba S. 95; St S. 58;
1911/12: Ba S. 99; St S. 64;
1912/13: Ba S. 99; St S. 65;
1913/14: Ba S. 99; St S. 66;
1915/16: Ba S. 114; ER S. 148; St S. 75; StB S. 36.
110) St S. 45, 50;
auf Grund einer von dem Leipziger Musikverlag Peters ausgesetzten Garantiesumme.
111) erst wieder am 3. 1. 1915 einsetzend: Ba S. 110, 112; St S. 72.
112) Schweiz, Holland 1905: St S. 43; Holland 1907: St S. 44.
113) s. Anl. 2: Dezember 1906.
114) s. Anl. 2: 10. u. 14. 5. 1909.
115) Ba S. 115; Ji S. 46 (fälschlich 1915); St S. 75.
116) St S. 58 f.
117) St S. 58; StB S. 29.
118) St S. 58.
119) s. Anl. 1: 1. 12. 1911.
120) s. Anl. 1. 1911/12: Ende Januar 1912 und Mitte März 1912;
1912/13: November 1912, Januar 1913, Februar 1913;
1913/14: Oktober/November 1913, Dezember 1913, Januar/Februar 1914.

121) s. Anl. 2: 26. 12. 1911 und weitere Konzerte bis 28. 2. 1914.
122) s. Anl. 2: 22. 2. 1912 und weitere Konzerte bis 8. 2. 1914.
123) Ba S. 100; ER S. 115; St S. 64.
123a) St S. 60.
124) s. Anl. 2: Ende Oktaber bis Ende November 1911.
124a) s. Anl. 2: Ende Mai 1908 und weitere Feste bis 5. 7. 1914.
125) s. Anl. 2: 21. 3. 08 und weitere Daten bis September 1915.
126) s. Anl. 1: 28. 2. 1914.
127) s. Anl. 1: 15. 4. 1914.
128) s. Anm. 111).
129) ER S. 145; St S. 74.
130) s. Anl. 2: 23. 4. 1889.
131) neben dem von Bülow empfohlenen Etüden-Lehrgang und der gängigen Unterrichtsliteratur (Sonatinen von Clementi und Kuhlau) noch Klaviersonaten von Mozart sowie ausgewählte Stücke von Mendelssohn Bartholdy, Schubert, Schumann und Chopin.
Ba S. 27; Br S. 67 f.; Ha S. 71; He S. 147; L S. 43 ff.; St S. 9; StB S. 8; U S. 30.
132) Das 'Wohltemperierte Klavier' von Bach, Sonaten von Beethoven, Werke von Chopin, Schumann und Brahms.
Ba S. 38; Ha S. 74; He S. 147; L S. 84 f., 88; St S. 120.
133) Klavierwerke von Chopin und Liszt; Klavierkonzerte von Beethoven und Brahms.
Ba S. 38; Ha S. 74; L S. 95; LKl S. 5; St S. 14, 120.
134) LKl S. 5.
135) U S. 30 f., 68.
136) Ji S. 15; U S. 32 f., 69.
137) Eigene Werke: Lieder, Klavierstücke, vierhändige und zweiklavierige Werke, - aber nicht Bachvariationen op. 81, Klavierkonzert op. 114, Telemannvariationen op. 134.
Ba S. 175; Ji S. 17; LKl S. 5; Ma S. 10; St S. 37; U S. 30, 68.
Andere Werke: Bach 'Wohltemperiertes Klavier', Konzerte für 1 Klavier, Tripelkonzerte für Klavier, Flöte, Violine, -Kammermusik von Beethoven, Schubert, Brahms, -Liedbegleitungen.
Ji S. 17; U S. 31, 68.
138) Ha S. 103, 116; Ji S. 17; He S. 152 f.; Ma S. 10; St S. 37 f.; StB S. 21; U S. 34.
139) Ha S. 26, 42 f.; He S. 152 f.; Ji S. 14, 17; P S. 32, 35, 80; St S. 37; StB S. 21, 33; U S. 35.
140) Ha S. 25 f.; He S. 153; U S. 34.
141) Ha S. 26; Ji S. 17; P S. 33; St S. 38; U S. 32, 34 f.
142) Ha S. 26; He S. 153; St S. 37; U S. 30.
143) He S. 153; St S. 37.
144) Br S. 38 f.; St S. 8; StB S. 8.
145) Ba S. 27; Br S. 81; L S. 45, 309; St S. 9; StB S. 8.
146) L S. 89.
146a) L S. 209 (aber wohl nur eigene Kompositionen).
147) ER S. 21 f.
148) Eigene Werke: Beethovenvariationen op. 86, Introduktion, Passacaglia und Fuge op. 96 (Ha S. 116; St S. 61), und vom Herbst 1915 ab auch die von Reger vorgenommene zweiklavierige Bearbeitung seiner Mozartvaria-

tionen (Ji S.14; StV S. 321).
Bach-Werke: Konzerte für 2 Klaviere, Goldbergvariationen in der Bearbeitung für 2 Klaviere von J. Rheinberger (St S.6; U S. 31).

149) Bu S. 115.
150) Ha S. 58.
151) L S. 43 (bei Mozarts Klaviersonaten).
152) Wiesbaden: ER S. 18; Leipzig: ER S. 80f.
153) s. Anm. 54), 55).
153a) frühe Weidener Jahre: Br S. 63, 77, 87; L S. 58. Weiden 1898-1901 bzw. Schneewinkel 1899: ER S. 23 f.; L S. 214 ff., 309.
154) ER S. 94.
155) U S. 32.
155a) ER S. 71.
156) Einzelheiten hierzu bringen die folgenden Ausführungen.
157) Ba S. 27; St S. 10.
158) Ba S. 27; Br S. 57, 73 f.; L S. 50 f., 399; St S. 10; StB S. 8; U
159) s. Anm. 32). S. 30.
160) Ba S. 27; Br S. 57; (Ha S. 74 f.); L S. 51, 399; LKl S. 4; (P S. 18); Ra S. 9; St S. 8, 10, (144); StB S. 8; StStr S. 43; U S. 30.
161) s. Anl. 1: Herbst 1886.
162) L S. 51; St S. 10.
163) Ba S. 27; Br S. 74; L S. 51.
164) Ba S. 27; Br S. 75; L S. 51; St S. 10.
165) Ba S. 27; Br S. 75; Ha S. 80; He S. 147; L S. 51 ff., 399; LKl S. 4; P S. 9; St S. 10; StB S. 8 f.; StStr S. 43; Briefe IV: 2. 11. 1902 - bereits mit 9 Jahren vollständigen Organistendienst versehen - stimmt demnach nicht.
166) Br S. 58 f.
167) Ba S. 28; Br S. 75; Ha S. 80; He S. 147 L S. 52, 399; LKl S. 4; St S. 29.
168) L S. 51; St S. 10.
169) s. Anl. 1: April 1890.
169a) L S. 85 f., 88, 400; StB S. 11.
170) L S. 53, 86; St S. 29; Ba S. 28 - überhaupt keine Orgel - ist dem-
171) s. Anl. 1: April - August 1890. nach unrichtig.
172) L S. 85.
173) s. Anl. 1: September 1890.
173a) L S. 400.
174) Ba S. 28; L S. 53, 95, 182.
175) s. die vorhergehenden Ausführungen, Wiesbaden er Zeit.
176) s. Anm. 78), 79), 83), 84), 84a).
s. Anl. 2: Mai 1891 - September 1897.
177) Op. 1 - 19, dazu Werke ohne Opuszahl, Bearbeitungen.
178) s. Anl. 1: 19. 6. 1898.
179) L S. 182 f.; St S. 29; StB S. 19.
180) L S. 183.
181) Ba S. 60; L S 182 Anm. 5, 225, 228 Anm. 18, 305; St S. 35.
182) Her S. 15.
183) Ha S. 57 f.; Ki S. 31 f. (noch bis 1914/15); U S. 67.
184) Briefe IV: 2. 11. 1902.

185) s. Anl. 1: März 1903.
186) s. Anm. 179), 180).
187) ER S. 39.
188) ER S. 40: am 19. 9. 1903, auch mit dem für diesen Zweck komponierten Lied "Wohl denen " (StV S. 481).
189) s. Anl. 1: Mai 1905, 15. 7. 1906.
190) s. Anl. 1: 15. 4. 1907, 6. 11. 1908.
191) Ha S. 133 f.; St S. 46.
192) Sommer 1907, Kolberg, u. a. mit den Liedern op. 105, Nr 1 u. 2 (StV S. 254 !); Sb S. 8f; ER S. 71.
Sommer 1909, Kolberg ; Sb S. 8 f.; Ma S. 7; ER S. 83 (Angabe von op. 105 unrichtig - s. StV S. 254).
Sommer 1910, Oberaudorf: Orgelspiel in Lenggries; ER S. 90.
Sommer 1911, Tegernsee; Ho S. 23 (fälschlich 1912 angegeben).
Sommer 1913, Kolberg, u. a. mit der Choralkantate "Meinen Jesum laß ich nicht"; ER S. 122.
April 1914, Meran; St S. 69.
193) Briefe III S. 602 f.: am 18. 7. 1914 in Meiningen; ER S. 131 und St S. 70 geben irrtümlich den 20. 7. 1914 an.
194) s. Anl. 1: 25. 6. 1914.
195) Briefe III S. 631 f.: Karfreitagskonzert in Eisenach am 10. 4. 1913; U S. 65 gibt , wohl irrtümlicherweise, auch Choralvorspiele von Brahms an.
196) ER S. 133 f.
197) ER S. 147.
198) Freie Fantasie über "Ein feste Burg ist unser Gott".
199) Drei Choralvorspiele.
200) s. Anm. 155a).
201) Durch das Fehlen ausreichender technischer Fähigkeiten war er keinesfalls in der Lage gewesen, seine großen Werke notengetreu wiederzugeben. Ke S. 289 (=83); U S. 32. Einen besseren Interpreten als Karl Straube hatte er hierfür gar nicht finden können. Ke S. 289 f. (=83f.); St S. 30; StB S. 19.
202) s. Anm. 137).
203) s. Anm. 14).
204) He S. 148; P S. 9.
205) ER S. 122 f.
206) ER S. 138.
207) In Schneewinkel (1899, 1902, 1903, 1908, 1912) ohnehin: ER S. 23.
Sommer 1904 Berg am Starnberger See, ER S. 47;
Sommer 1905, Kolberg (Ostsee), ER S. 53;
Sommer 1906, Prien (Chiemsee), ER S. 60;
Sommer 1907, Kolberg (Ostsee), ER S. 71;
Sommer 1909, Kolberg (Ostsee), ER S. 82;
Sommer 1910, Oberaudorf (Inn), ER S. 87;
Sommer 1911, Tegernsee, ER S. 101;
Sommer 1913, Kolberg (Ostsee), ER S. 122.
208) U S. 85, 88.
209) U. S. 74; St S. 102 (nur für die Violine).
210) P S. 18.
211) He S. 148; L S. 235; P S. 9; St S. 8, (144).
212) L S. 399.

213) Br S. 62; StB S. 8.
214) Br S. 62 f.
215) L S. 235.
216) Ba S. 251 f.; L S. 235 ; St S. 33.
217) ER S. 18 f.
218) U S. 30.
219) Ar S. 8.
220) St S. 8, (144); StB S. 8; U S. 30.
220a) Br S. 78 f.; L S. 382.
221) U S. 74.
222) s. Anm. 217), 219), 221).
223) Br S. 61 f.
224) s. Anl. 2: 20. 2. 1893.
225) Berlioz - Ber S. XI und S. 6 - reiht Klavier und Orgel in den Gesamtverband der Instrumente ein, indem er das Klavier als 'Saiteninstrument mit Tasten' und die Orgel entsprechend als 'Blasinstrument mit Klaviatur' bezeichnet. Diese Einreihung hat zur Folge, daß Berlioz beide Instrumente als gleichgeordnete Glieder den anderen Instrumenten gegenüber im Gesamtinstrumentarium eben als Orchesterinstrumente behandelt (a. a. O. S. 86 ff., 136 ff.).
226) s. Anm. 208).
227) U S. 74.
228) Op. 42. Sechs Sonaten für Violine allein (1899).
StV S. 58 f., 607. s. a. Ha S. 39 f., St S. 102f.
229) o. Op. Präludium und Fuge a-moll f. Violine allein (1902);
Op. 91. Sieben Sonaten f. Violine allein (1905);
Op. 117. Präludien und Fugen, Chaconne f. Violine allein (1909/12);
Op. 131a. Präludien und Fugen f. Violine allein (1914);
Op. 131d. Drei Suiten für Bratsche allein (1915):
Op. 131c. Drei Suiten für Violoncello allein (1915);
o. Op. Präludium e-moll f. Violine allein (1915).
StV S. 377, 215 ff., 285f., 311f., 315 f., 313 f., 377.
230) St S. 103.
231) ER S. 53.
232) s. Anm. 220), 220a), 221).
233) U S. 75.
234) s. Anm. 223).
Fritz Busch - BuD S. 120 - ist der Meinung, daß "unter den Komponisten nach Brahms ... nur Reger die Trompete der Natur des Instruments entsprechend verwandt" habe.
235) s. Anm. 13).
236) s. Anm. 15).
237) L S. 72.
238) s. Anm. 220a).
239) s. Anm. 35).
239a) Ausführliche Darlegungen zu diesem Punkte bringt die Arbeit von Gerd Sievers (Sv).
240) s. Anm. 160).
241) s. Literaturverzeichnis : Wi.
242) s. Anm. 162).
242a) s. Anl. 1: Herbst 1886.

243) L S. 54; StB S. 9.
Hehemann - He S. 148 - legt den Beginn des Harmonielehreunterrichts durch den Vater in die Zeit nach dem Eintritt in die Präparandenanstalt.
243a) L S. 63, 79; St S. 11.
244) L S. 58f.; St S. 11; StB S. 9.
245) Ba S. 28; Gu S. 73 ff.; L S. 383 ff.; St S. 11.
Erwähnung des Briefes ohne Angabe des Datums:
Br S. 88; He S. 148; P S. 9; StB S. 9; U S. 12.
245a) s. Anm. 46).
246) Ba S. 28; Gu S. 75 ff.; L S. 61 ff.
Erwähnung des Briefes ohne Angabe des Datums:
Br S. 89 f.; He S. 148; P S. 10; St S. 11; StB S. 9; U S. 12.
246a) Ba S. 28; Br S. 89 f.; He S. 148; L S. 62; P S. 10 (ohne Titel); St S. 11; StB S. 9 (ohne Titel).
247) s. Literaturverzeichnis: RiK;
nach Gu S. 75 Anm. 3.
248) s. Literaturverzeichnis: Mx2;
nach Gu S. 75 Anm. 2 erhielt Reger die 3. Aufl. zugesandt.
248a) Mx2 S. 7 (der 2. Auflage).
248b) Br S. 90; L S. 63; St S. 11.
249) L S. 63; Hervorhebung des besonderen Interesses an der Instrumentation s. a. St S. 12.
250) BuR.
250a) Sv S. 40.
251) In einem Brief Regers vom 30. 8. 1889: Gu S. 78; L S. 74ff.; St S. 13 (ohne Angabe des Datums).
252) s. Literaturverzeichnis: RiH.
253) Br S. 102; Gu S. 78; L S. 80, 400; St S. 13; StB S. 10; Sv S. 40
254) Es handelt sich um folgende Werke: Anm. 2.
Eine Ouvertüre für Orchester, ein dreisätziges Streichquartett in d-moll, erster Satz eines Klavierquintetts in cis-moll.
Gu S. 74, 76, 78; He S. 148; L S. 61; St S. 12f.
255) s. Anm. 73).
256) Ba S. 37; L. S. 84; St S. 13.
257) s. Anm. 244).
258) L S. 85.
258a) s. Anl. 1: April bis August 1890.
259) Ba S. 37; L S. 88, 400.
260) Ba S. 37; L. S. 95; St S. 14; StB S. 12.
261) RiML12 S. 506; MoML4 S. 1046; MGG Bd 11 Sp. 481.
262) RiML12 S. 506.
263) RiM S. 13.
264) RiML12 S. 506.
265) St S. 144.
266) RiO Vorwort zur 2. Auflage vom März 1910.
267) Riemann benutzt in der genannten Ausgabe (RiO) folgende Werke:
J. Haydn: Klaviersonate D-Dur Nr 26
J. Haydn: Klaviersonate Es-Dur Nr 39
F. Schubert: "Der Jüngling an der Quelle"
F. Schubert: "Aufenthalt"
In Vorschlag bringt Riemann noch:

W. A. Mozart: Klaviersonate D-Dur KV 284
W. A. Mozart: Klaviersonate D-Dur, vierhändig, KV 381
F Schubert: Klaviersonate a-moll Nr 2

268) Riemann gibt Beispiele aus folgenden Werken:
L. van Beethoven: III., V. und VII. Symphonie;
F. Mendelssohn Bartholdy: Ouvertüre 'Meeresstille und glückliche Fahrt'.

269) RiO S. 2.

270) RiO S. 2f.

271) s. Literaturverzeichnis: Hof.

271a) Mx2 S. 492 (der 2. Auflage);
in neuerer Zeit auch We Bd 2 S. 43.

272) Riemann hatte den in Frage stehenden vierten Teil der Kompositionslehre von A. B. Marx selbst neu bearbeitet und in 5. Auflage herausgegeben (Mx5)!

273) Brief Regers vom 29. 9. 1890 an Lindner: Briefe I S. 26f.

274) s. Anl. 1: Ende Februar 1893 bzw. Herbst 1895.

275) s. Anl. 1: 19. 6. 1898.

276) Gurlitts Angabe - Gu S. 68 - "in der Zeit um 1900 Max Reger (als Privatmusiklehrer in Weiden)" ist durch keine andere Literaturstelle belegbar.

276a) Briefe Regers vom 5. und 13. 11. 1900 an J. Schreyer: Briefe I S. 81; s. a. St S. 36 ('November 1900'), L S. 198 (ohne genauere Angaben).

277) s. Anl. 1: 31. 8. 1901.

278) s. a. Anm. 107).

279) s. Anl. 1: Mai 1905.

279a) Brief Regers vom 26. 4. 1905 an K. Straube: Briefe I S. 136; St S. 42. - In den Jahren vorher: Brief Regers vom 4. 8. 1902 an Elsa von Bercken: Briefe I S. 97; ER S. 38; St S. 38.

280) s. Anl. 1: 15. 7. 1906.

281) Die Berufung war bereits im Februar erfolgt; s. Anl. 1: 22. 2. 1907.

282) s. Anl. 1: 1. 12. 1911.

283) s. Anl. 1: Ende Oktober 1911 und 15. 3. 1915.

284) Ba S. 115; ER S. 97, 106; P S. 56; St S. 60; StB S. 33; U S. 18.

284a) Ba S. 115; Ha S. 153; P S. 75; St S. 77; StB S. 37.

285) Ha S. 153; St S. 77.

286) Br S. 80; L S. 48, 59; St S. 10f.; StB S. 9.

287) Br S. 81; L S. 48, 262 (ER S. 58); U S. 14.

288) Ba S. 36; L S. 83, 89; St S. 13.

288a) Ha S. 17.

289) Ba S. 55; L S. 193 (nach 1898); St S. 10, 26.

290) L S. 48; St S. 10.

291) L S. 48;

292) Ba S. 55; L S. 193; St S. 26f.; U S. 14, 46, 79.

293) St S. 26.

294) Ba S. 55; L S. 193 ff. (U S. 40); St S. 26f.

295) St S. 27; U S. 59f. Hasse - Ha S. 12 - meint übrigens, daß Reger gar keine Bücher und Schriften aesthetischen Inhalts gelesen hat.

296) St S. 8.

297) StB S. 8.
298) Br S. 38.
299) Br S. 38.
300) Br S. 38; St S. 8; StB S. 8.
301) " im Verlaufedes Unterrichts": L S. 45.
302) Ba S. 27; Br S. 81; L S. 45; St S. 9;
vom 2. Unterrichtsjahr an: LKl S. 4.
303) L S. 45; LKl S. 4.
304) Ba S. 27; Br S. 81; L S. 45; LKl S. 4.
305) Ba S. 27: "klassische Sinfonien"; Br S. 81: "Symphonien und Kammermusikwerke der großen Meister"; L S. 45f.: "Symphonien von Haydn, Mozart, und Beethoven ..., arrangierte Werke der Nachklassiker und Romantiker ..., eine ganze Reihe moderner ... für Klavier arrangierter Orchesterwerke ..., ein ganzer Stoß arrangierter Kammermusikwerke von Brahms"; St S. 9f.: "mit dem symphonischen Meistergut ... bis zu Brahms'schen Kammermusikwerken", StB S. 8: "klassische Kammermusik und sinfonische Literatur".
306) L S. 47f.
307) L S. 48; St S. 10.
308) s. Anl. 1: August 1888.
309) Br S. 83.
310) L S. 48.
311) St S. 10.
312) L S. 58.
313) Das Notenbeispiel (L S. 79), das in dem von Lindner mitgeteilten Briefe vom 30. 8. 1889 (L S. 74) steht, umfaßt 3 Takte. Der darin aufgezeichneten Achtelbewegung nach kann es sich nur um die Takte 42-44 des ersten Satzes handeln, doch sind selbst in der Achtelbewegung nur die ersten beiden Takte notengetreu; die richtige Fortführung im 3. Takte muß lauten: c3 und dreimal es3 = 4 Achtel - Reger schreibt d3, c3, c3, es3.
314) Br S. 101; St S. 13. - Reger spricht (Gu S. 77) im Zusammenhang mit dem Klavierauszug zu Richard Wagners 'Siegfried' vom "tiefen Baßtriller" und vom "herrlichen Unholdmotiv". Diese Angaben sind insofern unklar, als das Vorspiel zum ersten Aufzug der genannten Oper zwar mit einem Paukentremolo auf F einsetzt, dann aber folgende Motive bringt: Motiv des Sinnens (Grübelmotiv), Hortmotiv, Schmiedemotiv (Nibelungenarbeit), Fronmotiv (Wehemotiv), Ringmotiv, Schwertmotiv. Das Vorspiel zum zweiten Aufzug der gleichen Oper setzt ebenfalls mit einem Tremolo ein (Bratschen und Violoncelli auf c) und bringt dann: Fafnermotiv, Wurm-Motiv, Ringmotiv, Siegfried Motiv, Motiv des Nibelungenhasses.
So läßt das von Reger zitierte "Unholdmotiv" eher an das Vorspiel zum zweiten Aufzug denken, wenn man nicht eine Verwechslung der Bezeichnungen (Grübelmotiv, Fronmotiv-Unholdmotiv) annehmen will.

315) Gu S. 77f.
316) L S. 89.
317) Die Fürstlichen Lohkonzerte: L S. 85, 87, 400.
318) Die Sinfoniekonzerte des Kurorchesters: L S. 95.
319) FS S. 18.
320) ER S. 17f., 20; Ha S. 77 Anm. 11; St S. 21.
321) ER S. 21, 27.
322) s. Anl. 1: August 1888.
323) ER S. 20f.
324) L S. 46; St S. 9.
325) Br S. 81.
326) L S. 77 ff.; St S. 13.
327) 3. Satz, T. 1-4 (Bässe), T. 21-26 (Hörner), T. 324 ff. (Orgelpunkt auf As, rhythmisches Motiv in den Pauken) - Letzteres ist im Briefzitat (L S. 78) nicht korrekt angegeben.
328) Das hierzu im Briefzitat (L S. 79) aufgezeichnete Notenbeispiel bezieht sich auf die Takte 29, 235, 250, 429 des 4. Satzes.
329) Ba S. 36; Gu S. 79; L S. 83, 89.
330) Es handelte sich um eine Aufführung der 9. Symphonie von Ludwig van Beethoven im Jahre 1891 (L S. 390).
331) s. Anm. 273) und 251).
332) Nur auf Riemanns im Unterricht gegebene Erläuterungen lassen sich Regers Äußerungen sicher nicht zurückführen.
333) Briefe I S. 44 (17. 4. 1895).
334) Briefe I S. 47 (26. 8. 1895).
334a) Briefe I S. 47(26. 8. 1895).
335) Gu S. 83 (18. 3. 1899).
336) Briefe I S. 86 (29. 12. 1900).
337) Briefe IV, 17. 2. 1903. Aus dem Schreiben Regers geht nicht hervor, um was für eine Ausgabe es sich bei der Dante-Symphonie gehandelt hat. - Im F. Hofmeister'schen 'Verzeichnis der im Jahre 1903 erschienenen Musikalien' (S. 105) ist nur eine Klavierausgabe angezeigt (Franz Liszt. Eine Symphonie zu Dante's Divina Commedia'. Für Pfte bearb. von August Stradal). - Ein Anlaß für die Übersendung einer Partitur ist auch aus der allgemeinen Briefsammlung (Briefe I) nicht zu entnehmen.
338) Briefe I S. 90 (29. 6. 1901).
339) s. Anl. 3.
340) Ba S. 41; L S. 115, 401:, P (nennt nur Rüfer) S. 77:, St S. 19.
341) St S. 19; StB S. 14 ('bestellte Arbeiten'); U S. 30 'weniger dem Vergnügen an der Technik als dem Broterwerb zugedacht').
342) Ba S. 41 (Briefe vom 27. 7. 1895 und vom 6. 6. 1896).
343) Die Partitur (Quartformat) hat einen Umfang von 432 S.
344) L S. 413.
345 L S. 165, 402; St S. 35.
345a) L S. 413.
346) Über die mühevollen Revisionsarbeiten an beiden Partituren berichtet Reger in Briefen an das Verlagshaus Lauterbach u. Kuhn, besonders hinsichtlich der 'Penthesilea'(Briefe IV,

7.7.1903, 17.7.1903, 6.9.1903). Die Revision der 'Penthesilea'-Partitur war am 18.7.1903 endgültig abgeschlossen worden (Briefe IV, 17.7.1903); die Arbeiten an der 'Italienischen Serenade' müssen Ende September 1903 ihr Ende gefunden haben (Briefe IV, 23.9.1903).

347) s. Anl. 6. Es kam jedoch seinerzeit nur die für kleines Orchester bearbeitete Fassung der 'Italienischen Serenade' im Druck heraus.

348) Der Aufsatz erschien erstmals in den "Süddeutschen Monatsheften", Jg. 1904, Nr 2; er ist außerdem in den 8 Aufsätzen Regers enthalten, die Karl Hasse seiner Monographie über Max Reger beigab (Ha S. 179 ff.).

349) Die im Jahre 1900 komponierten und 1901 erschienenen Zwölf Lieder op. 51 von Max Reger sind Hugo Wolf gewidmet (StV S. 71). Auf die Verbindungslinien zwischen diesen Liedern und denjenigen Hugo Wolfs wie überhaupt zwischen den beiden Komponisten weisen besonders hin: Hehemann (He S. 37), Poppen (P S. 27f.), Stein (St S. 33, 90, 129), Straube (Str S. 179 f.).

350) L S. 413.

351) Briefe V, S. 176.

352) Brief Regers vom 10.8.1910 an den Verleger Robert Lienau (Auktionskatalog Nr 554 vom 16.11.1961, Firma J.A. Stargardt, Marburg/Lahn, Autograph Nr 164, 1).

353) Gu S. 83 (8.3.1899): "ein Mann, der 1. riesig viel kann";
Briefe I S. 80 (16.5.1900): "fabelhaftes Können";
Briefe I S. 93 (11.12.1901): "daß ich zu seinen aufrichtigsten Verehrern gehöre";
Briefe I S. 165 (7.5.1907): "daß auch ich zu den uneingeschränktesten Bewundern Strauss' gehöre";
Briefe I S. 221 (12.1.1910): "Ich bin ein großer Verehrer von Richard Strauss, Strauss kann selbst musikalisch für sich betrachtet, enorm viel";
s. auch St S. 90.

354) Briefe I S. 205 (9.2.1909).

355) P S. 72.

356) P S. 72, 76.

357) In ebendieser Reihenfolge:
1) Richard Wagner. Der Besuch der 'Meistersinger' und des 'Parsifal' in Bayreuth im Sommer des Jahres 1888 bestärkte den jungen Reger in dem von nun an unbeirrbaren Entschluß, nichts anderes als nur den Musikerberuf zu ergreifen (Br S. 84f.); die Bayreuther Reise gibt zugleich den Anstoß zu der nachweislich ersten Komposition Regers (s. Lindners Brief an Riemann, L S. 385, Gu S. 74).
2) Johannes Brahms. Schon von Lindner nachdrücklich auf Brahms hingewiesen (L S. 47), verstärkt sich die Hinwendung Regers zu diesem Komponisten beträchtlich unter dem Einfluß Hugo Riemanns (Ba S. 38).

358) Ba S. 46; St S. 16.

358a) L S. 406.

359) s. Anl. 4.

360) zur Sinfonie von Frederic Lamond:"Wie schön ist nicht gleich das von Violoncello und 1. Klarinette vorgetragene erste Thema, wie so kraftvoll sich steigernd die Weiterspinnung";
zum letzten Satz der 3. Serenade von Ignaz Brüll:"Ein ... Thema in den Bläsern beginnt; das ganze Orchester trägt es nochmals ff vor".

361) zur Sinfonie von Frederic Lamond:" ... die schöne Instrumentierung, die sich von allem Suchen nach leeren, bloß sinnlich wirkenden Orchestereffekten in erfreulicher Weise fernhält";

zu 'Harald' von Heinrich Neal: " ... beginnt mit einer lugubren Orchestereinleitung, die den Hörer wenig ahnen läßt, daß nun die als Sieger heimkehrenden, laute Siegeslieder singenden Krieger auftreten. Die das Tenorsolo 'Was rauschet, lauschet im Gebüsch' etc. umkleidende Orchesterbegleitung hat doch zu wenig 'Elfenartiges' an sich, als daß man der Versicherung:'schon sind die Krieger all' dahin - sind all' im Feenland' ohne weiteres glaubt. Viel besser ist die Erzählung von dem Helden 'Harald' samt dem Schlusse, in welchem auch dieser nach dem Trunke von dem klaren Quell nickt und nickt und schon viele 100 Jahre schlummert auf dem Fels. Der Männerchor ist nur homophon verwendet, und auch die Orchesterpartie könnte lebendiger in der Charakteristik sein, namentlich vertrügen die Streicherstimmen noch eine genauere Durchsicht behufs Ausmerzung von so manchen Doppelgriffen, die sehr schwer, einige wohl unausführbar sein dürften";
zum '13. Kapitel' von Karl Pottgießer:" ... sehr wirkungsvolles, instrumentales Gewand verliehen, sich aber bemerkenswerter Weise in seinen Mitteln auf die Besetzung des üblichen Symphonieorchesters beschränkt".

362) zum 'Frühlingsfest' von Felix Gotthelf:" ... enthält manch feinen Zug in der Instrumentierung";
zum 1. Satz der 3. Serenade von Ignaz Brüll:"prächtiges orchestrales Kolorit";
zum 2. Satz der 3. Serenade von Ignaz Brüll: "reizende Instrumentierung".

363) nämlich zu den Werken von Busoni, Urspruch, Fromm, Kauflmann, Winkelmann.

364) Die Besprechung lautet:"Der bekannte geniale Komponist und Pianist F. Busoni gewann mit diesem Werke den 1. Rubinstein-Kompositionspreis! Es ist zu glauben, daß dieses Werk das beste unter allen eingesandten Kompositionen war. Busoni schöpft darin nur aus dem Vollen, Tiefen und dies, vereint mit energischer Durcharbeitung der großen Themen, ergab ein Meisterwerk, wie es wohl nicht jeden Tag erscheint. Das Orchester beginnt mit einer düsteren Einleitung, dessen Thema später sehr viel verarbeitet wird. Das Soloinstrument bringt nun eine lange, kadenzartige Zwischenpartie, thematisch hochinteressant. Das nun folgende Allegro molto mit seinem zuerst in B-dur, später in D-dur erscheinenden Hauptthema (Tutti) dem sinnigen 2. Thema, mit der gewalti-

gen Solostimme, seinen großen Steigerungen, seiner durch und durch polyphonen Struktur können wir ohne Bedenken als wirklich groß und hochgenial bezeichnen. Möchte dem bedeutenden Werke eine recht lange Lebensdauer beschieden sein - denn es ist - 'preisgekrönt'!" s. hierzu auch Anm. 333) und Anm. 334).

365) s. Anl. 6.

366) s. Anl. 3 und Anl. 7.

367) Der Briefwechsel mit dem Verlagshaus Lauterbach u. Kuhn (Briefe IV) beginnt mit Regers Schreiben vom 23. 7. 1902 mit eben diesem Punkte. Die Kantate wurde am 21. 10. 1902 (Briefe IV, gleiches Datum) nach Leipzig abgesandt.

368) Der Titel erscheint bereits in dem erwähnten ersten Schreiben (Briefe IV, 23. 7. 1902), zunächst noch in einer irrtümlichen Bezeichnung ("Es ist das Heil ") ; Reger meinte aber den Kantatensatz "Nun ist das Heil und die Kraft" (Kantate Nr 50), den er im Winter 1901/o2 gehört hatte (Briefe IV, 23. 7. 1902).

369) Die Arbeit an der zweiten Bachkantate wurde Ende November 1902 (Briefe IV, 21. 11. 1902) begonnen; das fertige Manuskript ging erst ein halbes Jahr später (Briefe IV, 27. 5. 1903) an den Verlag ab.

370) Reger dachte an die Kantate Nr 125 "Mit Fried und Freud" (Briefe IV, 27. 5. 1903).
Reger beabsichtigte im darauffolgenden Jahre eine Orgelstimme zur Matthäuspassion zu schreiben, und er bat den Verlag Lauterbach und Kuhn um eine Partitur dieses Werkes (Briefe IV, 10. 2. 04). Reger schob, nach Erhalt der Partitur, diese Arbeit aber doch auf, weil er sich erst noch eine Aufführung des Werkes anhören wollte (Briefe IV, 21. 2. 1904). Der Plan wurde im selben Jahre gänzlich fallengelassen.

371) Der Zeitraum für die Arbeiten an der ersten Kantate ist nicht genau abzugrenzen; die hierzu genannten Daten (s. Anm. 367) ergeben ein Vierteljahr; für die Bearbeitung der zweiten Kantate benötigte Reger ein halbes Jahr (s. Anm. 369).

372) Reger gratulierte dem Verlag dazu (Briefe IV, 25. 3. 1903).

373) s. hierzu Anm. 349).
Es ist noch hinzuweisen auf die von Reger zwischen 1898 und 1908 für eine Singstimme und Orgelbegleitung bearbeiteten 14 geistlichen Lieder Hugo Wolfs (StV S. 524).

374) Briefe IV, ab 25. 4. 1903 mehrfach.

375) Penthesilea: Briefe IV, 22. 6. 1903, 7. 7. 1903, 11. 7. 1903, 17. 7. 1903 (Revision am 18. 7. 1903 beendet);
Streichquartett: Briefe IV, 23. 8. 1903 (Revision beendet);
Christnacht: Briefe IV, 23. 8. 1903, 6. 9. 1903 (Revision beendet);
Italienische Serenade: Briefe IV, 23. 9. 1903 (Korrektur beendet, Abschluß der Revision nicht feststellbar).
Intermezzo: Briefe IV, 11. 2. 1904, 14. 2. 1904 (Korrektur beendet).

376) Penthesilea: Vierhändiger Klavierauszug beendet am 17. 7. 1903 (Briefe IV, vom gleichen Datum);

Italienische Serenade: Vierhändiger Klavierauszug beendet am 22. 1. 1904 (Briefe IV, vom gleichen Datum);
Die Anfertigung des Klavierauszuges zur 'Christnacht' wurde Reger nicht übertragen (Briefe IV, 6. 9. 1903).

377) Bearbeitung der 'Sechs geistlichen Lieder für gem. Chor nach Gedichten von Joseph von Eichendorff' für Männerchor; diese Bearbeitung nahm nur einen Monat in Anspruch (Briefe IV, 28. 4. 1903/27. 5. 1903).

378) s. Anm. 348).

379) Also im Jahre 1911 - mit der einen Ausnahme der Ausarbeitung der Cembalo-Stimme zur Symphonie Nr 3 in F-Dur von Carl Philipp Emanuel Bach im Jahre 1909 (s. Anl. 6).

380a) s. Anl. 2, ab Ende Oktober 1911.

380b) s. Anl. 7.

381) s. Anm. 1).

381a) Br S. 81; Gu S. 79; St S. 9.

382) Lindner (L S. 27) und Stein (St S. 8) geben 'etwa 5000' an; Otto (O S. 10) spricht von 'etwa 4000'.

383) Lindner (L S. 31) führt die 'musikalischen Vereinsveranstaltungen der Kleinstadt (Weiden)' an.
Vgl. Her S. 15 'in dem kleinen Städtchen Weiden wurde überhaupt viel und gut musiziert'.

384) s. Anm. 53).

385) s. Anm. 68).

386) s. Anm. 220a).

387) Hö S. 5.

388) In einer von Joseph Hösl (Hö S. 5) zitierten Zeitungsnotiz vom Jahre 1885 wird das Weidener 'Konzert der Musikgesellschaft des Türmers Hösl von Kaltenbrunn' besprochen; aber weder hier noch in Hösls Bericht sind die Werke benannt, die zur Aufführung kamen. Hösl spricht nur von 'Violinkonzerten'.

389) s. Anm. 13).

390) L S. 31, 59. Der Vater Regers spielte Kontrabaß (s. a. Anm. 13), Lindner Violine.

391) L S. 72.

392) a. Anl. 1: August 1887, August 1889.

393) L S. 58.

394) L S. 56f.

395) s. Anl. 1: August 1888.

396) Den großen Eindruck heben hervor: Br S. 84; EMB S. 7; Gu S. 74; Ha S. 64; He S. 7; L S. 62 Anm. 3, S. 385; P S. 10; St S. 10, 89. Das Erlebnis des Besuchs gab den Anstoß zur Berufsentscheidung (Ba S. 27; Br S. 84f.; P S. 10; U S. 12) und zur ersten Komposition - jedenfalls nach Lindners Meinung (Gu S. 74; L S. 385, 389; StB S. 9).

397) Begeisterung für Richard Wagners Werk als Folge des Bayreuther Besuchs, in Weiden (L S. 48) und auch während der Ferien in Königswiesen (Gu S. 77f.; St S. 13); Versuch mit dem übermächtigen Einfluß noch vor Beginn seiner Studienzeit fertig zu werden (Gu S. 76f. St S. 11ff.); danach (ab 1898)

jedoch Aufnahme von Anregungen (allgemein St S. 90), vor allem auch durch die vermehrte Begegnung mit dem Orchester in München und Leipzig (He S. 155), bis hin zur Wagner-Pflege mittels des Meininger Orchesters (Ba S. 102, 188; St S. 63, 65, 67) und zu den Bearbeitungen Wagner'scher Orchesterstücke für Klavier (Ba S. 188; St S. 7). Dies alles konnte nicht ohne Wirkung zumal auf das Orchesterschaffen bleiben (St S. 148); Wagner- Reminiszenzen finden sich z. B. in op. 48 (St S. 151), op. 62 (Ba S. 226; He S. 38), op. 106 (He S. 127), op. 112 (Ba S. 285; He S. 125, 127), op. 114 (He S. 127), op. 115 (Ba S. 182), op. 119 (Ba S. 288), op. 124 (Ba S. 236), op. 125 (Ba S. 204), op. 133 (Ba S. 274).

398) Gu S. 79f.; L S 85, 87-89, 400; St S. 13; StB S. 11.

398a) L S. 85.

399) L S. 87f.; St S. 13. Es wurden folgende Werke gespielt:
Liszt, Franz: 'Tasso'
Lassen, Eduard: Beethoven-Ouvertüre
Mendelssohn Bartholdy, Felix: Ouvertüre zu 'Ruy Blas' op. 95
Wagner, Richard: Vorspiel zu 'Die Meistersinger von Nürnberg'
Brahms, Johannes: IV. Symphonie (e) op. 98.

Den größten Eindruck hatte Reger die Brahms-Symphonie vermittelt.

400) Die beiden Veröffentlichungen Günther Lutzes zur Stadt- (LuV) und zur Musikgeschichte (LuH) Sondershausens sind wenig ergiebig; während erstere gar keine Konzertprogramme für die Zeit von Regers Aufenthalt bringt, gibt die zweite (LuH S. 33) lediglich eine Zusammenfassung über die in den Jahren 1886-1890 neu ein- und aufgeführten Werke (s. Anl. 8).

401) L S. 95; St S. 18: s. Anl. 9.

401a) Mindestens einmal monatlich; hinzu kamen noch die Konzerte des Konservatoriums (L S. 92), in denen Reger häufig selbst mitwirkte (s. Anm. 78).

402) Reger nennt in seinen Briefen:
Teresa Carreño, Pianistin (Briefe I S. 22, 50),
Joseph Joachim, Violinvirtuose (Briefe I S. 23),
August Wilhelmj, Violinvirtuose (Briefe I S. 23),
Willy Burmester, Violinvirtuose (Briefe I S. 43).

403) Indirekte Anhaltspunkte für besuchte Konzerte ergeben sich durch einige in Anm. 402) genannte Namen:
Teresa Carreño, Pianistin (19. 12. 1890 - unter der Voraussetzung, daß das auf S. 22 (Briefe I) auf Dezember 1890 datierte Schreiben gegen Ende dieses Monats abgefaßt wurde;
Joseph Joachim, Violinvirtuose (28. 11. 1890 - mit Bezug auf das gleiche Schreiben wie vorher);
Teresa Carreño, Pianistin (Briefe I S. 50 = Schreiben vom 13. 11. 1895; das entsprechende Programm ist in der Anl. 9 nicht enthalten). -
In einem von Adalbert Lindner mitgeteilten Brief Regers vom 22. 6. 1891 (L S. 390) berichtet Reger kurz von dem Besuch zweier Musikfest-Aufführungen in Wiesbaden: Händel, Messias, und Beethoven, IX. Symphonie (d) op. 125.

404) Nach dem um ein Jahr zu früh datierten Brief Regers vom 27. 2. 1896 (Briefe I S. 41:27. 2. 1895) an Hans Trinius; Bagier und Stein (Ba S. 45f. , St S. 20) führen ebenfalls das falsche Datum an.
Das erwähnte Konzert der Frankfurter Museumsgesellschaft fand am 24. 2. 1896 statt; es hatte folgendes Programm (nach dem in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt/M. aufbewahrten Programmzettel):
Rubinstein, Anton: 5. Klavierkonzert (Es) op . 94
Strauss, Richard: 'Till Eulenspiegels lustige Streiche' op. 28
Lieder von Richard Strauss
Klavierkompositionen von Bach und Schubert
Strauss, Richard: Vorspiel zum 2. Aufzug der Oper 'Guntram'.
(Dirigenten: Gustav Kogel und Richard Strauss;
Gesangssolistin: Pauline Strauss-de Ahna;
Klaviersolist: Ferruccio Benvenuto Busoni.)

405) s. Anl. 1: 19. 6. 1898.

405a) s. Anl. 1: Frühjahr 1898.

405b) s. Anm. 93).

405c) 11. 10. 1898 an Cäsar Hochstetter (Briefe II S. 29),
24. 10. 1899 an Joseph Hösl (Briefe I S. 64),
22. 2. 1900 an Ella Kerndl (Briefe I S. 74 - in eben diesem Schreiben erwähnt Reger als einzige Konzerte gelegentliche Regimentsmusiken - s. a. Ba S. 187),
16. 4. 1900 an Alexander Wilhelm Gottschalg (Briefe I S. 71),
30. 12. 1900 an Richard Braungart (Briefe I S. 86),
27. 2. 1901 an Alexander Wilhelm Gottschalg (Briefe I S. 87).
Vgl. Ba S. 59f. , 253; Hö S. 7; L S. 143, 156, 198, 287, 293; St S. 26, 35f.

406) s. Anl. 1: 31. 8. 1901.

407) s. Anl. 10.

408) In einem Schreiben vom 22. 11. 1901 an Bernhard Rebitzer (Briefe I S. 92) ; an gleicher Stelle schreibt Reger "Ich besuche sehr viele (Konzerte)". Eine andere Briefstelle, die etwas früher anzusetzen ist - sie muß aus der Zeit kurz nach der Übersiedlung stammen - bestätigt Regers Freude über die willkommenen Anregungen und seinen Musikhunger (Rab S. 19).

409) s. Anm. 103), 104).

410) 21. 9. 1901 an Georg Stolz (Briefe I S. 91): "denn ich habe fast jeden zweiten Abend hier aktiv in Konzerten zu tun!". - Gleich vom Anfang seines Münchener Aufenthaltes an klagt Reger daneben immer wieder über starke zeitliche Inanspruchnahme durch Mitwirkung in Konzerten, eigenes Schaffen, Bearbeitungen, Korrekturlesen, Unterrichten, wie z. B. in folgenden Briefen (alles Briefe I):
an Georg Stolz (21. 9. 1901/S. 91, 24. 5. 1902/S. 93),
an Elsa von Bercken (13. 6. /S. 96 und 21. 6. 1902/S. 96),
an Martin Krause (27. 6. 1902/S. 96),
an Elsa von Bercken (23. 7. /S. 97, 6. 8. /S. 98f. , 9. 8. /S. 99,
10. 8. /S. 100, 11. 8. /S. 100, 5. 9. /S. 101,
11. 9. 1902/S. 101),

an Karl Straube (12. 9. 1902/S. 102),
an Elsa von Bercken (20. 9. /S. 103, 26. 9. /S. 103,
20. 10. 1902/S. 104),
an Otto Becker (24. 6. 1903/S. 113),
an Karl Straube (1. 4. /S. 117, 25. 6. /S. 123, 20. 8. /S. 124,
27. 11. 1904/S. 132).

411) s. Anm. 105).

412) s. hierzu Anm. 108), 109), 109a), und Anl. 2 (ab 1903).

413) Elsa Reger (ER S. 39) gibt zwar an, daß sie beide (ab 1902/03) in den Odeons- bzw. Kaimkonzerten abonniert gewesen seien; nach-weislich hat jedoch Reger an folgenden Tagen keine Orchesterkonzerte in München besuchen können:
22. 11. 1901;
4. 1., 15.-31. 8., 25. 11., 6., 7., 28., 30. 12. 1902;
13., 27. 1., 4., 9., 25. 2.-7. 3., 11., 12., 25. 3., 9. (-?)Ostern, 1., 8. 5., 11.-17. 6., 18. 7.-27. 9., 16., 27. 10., 5. 11., 7.-10. 12. 1903;
21., 23.-27. 3., 29. 4., 9. 5., 25. 5.-1(?). 6., 15. 6., 7.-11. 7., 6. 8. - 27. 9., 22., 23., 25.-30. 10., 3., 14.-24., 30. 11., 1., 3., 14., 27. 12. 1904 - 9. 1. 1905; 11.-13., 16.-18., 24.-26., 30. 1.-3. 2., 5.-8., 12.-15., 17.-22. 2., 2.-14., 20.-25. 3., 16. 4.-18. 4., 31. 5. -3. 6., 2. 8.-13. 9. 1905.
Tatsächlich müssen es aber mehr Tage gewesen sein - s. Anm. 410) und Anl. 11. - Am 4. 10. 1904 (Briefe IV) schreibt Reger, daß er im Konzertwinter 1904/05 sehr oft in Konzerten zu spielen habe. -
Obige Angaben betreffen die erste Zeit Regers in München bis zum Einsetzen der umfangreichen Reisetätigkeit im Konzertwinter 1904/05. Die Daten der An- und Rückreise für die auswärtigen Konzerte ergeben sich aus dem Briefwechsel Regers mit dem Verlag Lauterbach und Kuhn (Briefe IV).

414) s. Anm. 109a), 110).

415) L S. 92.

416) Brief Regers vom 20. 7. 1891 an Lindner (Briefe I S. 28).

417) Brief Regers vom 24. 10. 1892 an Lindner (Briefe I S. 31).

418) Die Aufführung fanf am 19. 11. 1898 statt (Briefe Regers vom 23. 12. 1898/Briefe II S. 33 an Cäsar Hochstetter und vom 1. 12. 1998/Briefe II S. 85 an Hans Koessler); Stein (StV S. 33) gibt den 6. 10. 1898, Lindner (L S. 402) gar Dezember 1898 an. - Vgl. Ba S. 59; Briefe II S. 32, 65; L S. 172-175, 402; St S. 34 f. ; U S. 32, 83.

419) St S. 23 und Brief Regers vom 16. 2. 1898 an Ferruccio Benvenuto Busoni (Briefe I S. 57). Reger hatte sich in aller Eile um Busonis Fürsprache bemüht, wenn er diesem gegenüber auch einräumte, noch nie einen Kapellmeisterposten innegehabt zu haben.

420) St S. 23 und Brief Regers an Heinrich Geist vom 19. 3. 1898 (Briefe I S. 57). Für diese Bewerbung lag eine Befürwortung des Dirigenten Felix Mottl bereits vor.

421) Erste Erwähnung schon in einem Brief Regers vom 11. 5. 1895 an Ferruccio Benvenuto Busoni (Briefe I S. 44); Stein (St S. 25f.) berichtet von einer brieflichen Äußerung Regers (Mitte — Juni 1898) in der gleichen Sache.

Nach der Rückkehr Regers nach Weiden deuten drei Briefstellen (vom 24.6.1998/Briefe II S. 25, vom 18.9.1898/Briefe II S.27 an Cäsar Hochstetter, und vom 9.12.1898/Briefe II S. 62 an Ernst Guder) ebenfalls auf eine Stellungssuche in Leipzig hin, oder zumindest auf die Absicht, dort eine Stellung anzunehmen. Vgl. St S. 36, und L S.198:allgemeiner Wunsch nach einer Stellung außerhalb Weidens, seit der Mitte des Jahres 1899.

422) In Dresden erhoffte sich Reger eine Stellung als Klavier- und Theorielehrer am Konservatorium, verbunden mit einer Organisten- und Chorleiterstelle, die auch Orchesterdirektion nicht ausschlösse. St S. 36 und Briefe Regers vom 5. und 13. 11. 1900 an Johannes Schreyer (Briefe I S. 80f.).

423) St S. 26 und Brief Regers vom 30.12.1900 an Richard Braungart (Briefe I S. 86); ebenso, mit dem deutlichen Hinweis auf eine "Stellung als Kapellmeister an irgendeinem größeren Orchester", schon in einem Schreiben Regers vom 9.12.1898 an Ernst Guder (Briefe II S. 62).

424) Fertigstellung der 'Sinfonietta'op. 90 am 29. 4. 1905 (StV S. 214).

425) s. Anl. 1: Ende März 1905.

426) Brief Regers an Karl Straube vom 26. 3. 1905 (Briefe I S. 135 f.); Ba S.72.

427) "Das t runkne Lied" aus dem 'Zarathustra' von Friedrich Nietzsche, für Soli, gemischten Chor und Orchester op. 11.

428) 1) Liszt, Franz: Chöre zu Herders 'Der entfesselte Prometheus'; Wolf, Hugo: Hymnus 'Christnacht'.
2) Bach, Johann Sebastian: Kantate Nr 182 "Himmelskönig sei willkommen"
Reger, Max: Choralkantate "O Haupt voll Blut und Wunden"
Bach, Johann Sebastian: Kantate Nr 67 "Halt im Gedächtnis Jesum Christum".
Vgl. Ba S. 72; ER S. 53 (ungenaue Angaben); Ha S. 128f.; St S. 42.

429) s. Anl. 1 : Mai 1906.

430) s. Anl. 1: 15. 4. 1907; 6. 11. 1908.

431) St S. 45; ER S. 69; Ba S. 84; P S. 35f.

432) Brief Regers vom 27. 3. 1907 an Adolf Wach (Briefe I S. 161).

433) Brief Regers vom 4. 5. 1907 an Adolf Wach (Briefe I S. 164).

434) Brief Regers vom 29. 10. 1907 an Adolf Wach (Briefe I S. 172).

435) Ba S. 84; Ha S. 135.

436) Ba S. 84; ER S. 69; Ha S. 135f.; St S. 46;
Brief Regers vom 19. 10. 1908 an Adolf Wach (Briefe I S. 195).

437) Sinfonietta op. 90, beendet am 29. 4. 1905 (StV S. 214);
Serenade op 95, beendet im August 1906 (StV S. 225).

438)

op. 90	14. 2. 1906	Nürnberg	(Wo 22f.)
op. 95	Anf. Nov. 06	Essen	(Briefe I S. 151)
op. 90, op. 95	20. 11. 1906	Göttingen	(Hal S. 17f.)
op. 95	Anf. Dez. 06	Heidelberg	(ER S. 62)
op. 95	15. 12. 1906	St. Petersburg	(ER S. 63, Briefe I S. 152)
op. 95	19./20. 1. 07	Amsterdam	(Briefe I S. 152)
op. 95	15. 2. 1907	den Haag	(Briefe I S. 152)

op. 100	6.1.1908	Darmstadt	(Briefe I S.175)
op. 100	19.1.1908	Basel	(Briefe I S.175)
op. 100	1.2.1908	Hamburg	(Briefe I S.175 ; Briefe II S.182)
op. 100	17.11.1908	Zürich	(MaL S.3)
op. 101	Jan.1909	Hamburg	(ER S.81, Briefe I S.203)
op. 100, op.108	18.3.1909	Leipzig	(ER S.80, St S.55, Briefe I S.205).

439) Beethoven, Ouvertüre zu 'Egmont'; Brahms, III. Symphonie (F) op. 90 - Hamburg, Mitte Januar 1909 (ER S. 81, Briefe I S.203).
Beethoven, VIII. Symphonie (F) op. 93 - Hamburg, Anfang März 1909 (Briefe I S.207).
Bach, C. P. E., Symphonie (F) - Leipzig, 18.3.1909 (ER S.80, St S.55, Briefe I S.205).

440) Stein (St S.59) meint zwar, Reger habe "des öfteren" eigene Werke dirigiert; aber diese Bemerkung wird, da sie mit der Übernahme des Meininger Kapellmeisterpostens in Verbindung gebracht wird, auf die Leipziger Jahre zu beziehen sein. Schon im Hinblick auf seine sonstigen Konzertverpflichtungen wird man annehmen können, daß Regers Auftreten als Gastdirigent nicht sehr oft zu verzeichnen war. (Vgl. EMB S.6f.:"nur selten und nur als Gast".)

441) Ba S.187; St S.59f.; StB S.32.

442) BuR S.2.

443) Die bereits zitierten Briefe Regers lassen dies deutlich erkennen: S. Anm. 419)-423).

Anmerkungen zu Teil I (C)

1) Br S. 80; He S. 148; P S. 9.
2) Ba S. 28; Br S. 87; St S. 11.
3) L S. 59; U S. 14.
4) Gu S. 74; LS. 385, 399; StB S. 9.
5) Br S. 80: erste Versuche 1887.
6) Ha S. 198: erste Versuche hiernach 1886; Br S. 87. Regers Aussage stammt aus dem Jahre 1907 !
7) Hue S. 11.
8) Nach Lindner (L S. 65 Anm. 5, S. 145f.) könnte man zwei vernichtete Stücke annehmen; Huesgen (Hue S. 2) bezeichnet zwei weitere Werke als in gleicher Weise beseitigt.
9) In Sondershausen hat Reger wohl nur Konzerte gehört.
10) Bagier (Ba S. 187) meint übrigens, der Opernspielplan Wiesbadens zu jener Zeit hätte Reger nicht nachhaltig beeinflussen können.
11) Briefe I S. 25, Brief vom 25. 5. /12. 6. 1891 an Adalbert Lindner.
12) Briefe I S. 43, Brief vom 18. 4. 1895 an Adalbert Lindner.
13) Briefe I S. 49, Brief vom 13. 11. 1895 an Arthur Smolian.
14) Briefe II S. 53, 62, 64, Briefe Regers vom Juni, 9. und 22. 12. 1898 an Ernst Guder.
15) "Es interessiert mich die Sache zu sehr." Ebenda S. 53.
16) Ein freundlicheres, auch persönliches Verhältnis zu Siegfried Wagner bahnte sich erst seit Ende des Jahres 1906 an: s. Briefe I S. 152, Brief Regers vom 29. 11. 1906 an Elsa Reger; Briefe I S. 251, Brief Regers vom 28. 11. 1911 an Reinhold Anschütz.
17) "Siegfried Wagner's Oper soll zum "Wälzen" sein." s. Briefe II S. 62, Brief Regers vom 9. 12. 1898 an Ernst Guder.
18) s. Briefe II S. 64f., Brief vom 21. 1. 1899 an Ernst Guder.
19) Im September 1899, auf der Rückreise von seinem in Schneewinkl-Lehn bei Berchtesgaden verbrachten Ferienaufenthalt.
20) s. Briefe II S. 38f., Brief vom 13. 10. 1899 an Cäsar Hochstetter.
21) "Herr Gott! Diese Sprache ! Diese Musik!" Ebenda S. 38.
22) ebenda S. 38.
23) s. Briefe I S. 67, Brief vom 30. 1. 1900 an einen Kritiker.
24) s. Briefe I S. 128, Brief vom 25. 9. 1904 an Otto Losch.
25) L S. 359.
26) in denen Lindner Max Reger in Leipzig besuchte. s. Briefe I S. 207f., Brief vom 14. 3. 1909 an Adalbert Lindner, ER S. 80; Briefe I S. 236, Brief vom 7. 12. 1910 an Reinhold Anschütz, ER S. 93.
27) L S. 359.
28) L S. 360.
29) ER S. 103f.
30) ebenda.
31) Von einer "Volksoper" ist hier also nicht die Rede. - Die Verbindung zwischen Reger und Thoma war nicht zustande gekommen, weil letzterer, wie gesagt, die Beantwortung des an ihn gerichteten Schreibens versäumt hatte.
32) HaW S. 2.
33) Ji S. 25.

34) ebenda.
35) 1857-1891.
36) Kü S. 54.
37) Vermutlich zwischen 1911 und 1914. Berichtet von Ellen Lentz (Le S. 29f.).
38) Ha S. 82.
39) Ha S. 32.
40) He S. 158.
41) s. Briefe I S. 271, Brief Siegfried Wagners an Max Reger vom 16. 10. 1913;
Briefe I S. 272, Brief Elsa Regers an Adalbert Lindner vom 16. 11. 1913. ER S. 123; Le S. 30.
42) Er S. 129.
43) Erna Brand (Br S. 86) teilt mit, Reger habe auf dem Titelblatt "op. 1" hinzugesetzt. - s. Werkverzeichnis Nr 1.
44a) L S. 58f.
44b) Br S. 85; L S. 59.
45) Lindner - II. Violine bzw. Klavier ; Vater Reger - Kontrabaß. s. L. S. 59.
46) L S. 59. - In einem Brief Regers an Riemann vom 5. 12. 1888 steht die Bezeichnung 'Dilettantenquartett' (Gz S. 76); Poppen (P S. 9) spricht von einer 'sinfonischen Dichtung für Streichorchester und obligatem Klavier'. - s. auch Ba S. 28.
47) L S. 59.
48) ebenda. - s. auch He S. 148.
49) L S. 59.
50) L S. 60.
51) ebenda.
52) ebenda. - s. auch Ba S. 28; Br S. 86; P S. 9.
53) L S. 60. Schriftliche Studien waren nur in der Harmonielehre erfolgt (L S. 58f.).
54) Absendedatum: 8. 11. 1888 (L S. 61). - s. auch Ba S. 28; Gu S. 73; Br S. 87ff.; P S. 9.
55) L S. 61.
56) Der Brief ist abgedruckt bei Lindner (L S. 383ff.) und bei Gurlitt (Gu S. 73ff.), zu einem geringen Teil auch bei Brand (Br S. 88f.).
57) L S. 385; Gu S. 74.
58) L S. 386; Gu S. 74.
59) L S. 387:, Gu S. 74.
60) ebenda.
61a) Abgedruckt bei Lindner (L S. 61ff.) und bei Gurlitt (Gu S. 75f.), auszugsweise bei Brand (Br S. 89f.) und bei Bagier (Ba S. 28).
61b) Gurlitt (Gu S. 70) hebt Riemanns Bedeutung für die Phrasierungslehre hervor. Zu diesem Thema äußert sich Riemann übrigens selbst am Schluß des zitierten Briefes (Gu S. 76S. 62f.)
62) Gurlitt (Gu S. 75 Anm. 4) gibt eine Erklärung für diesen Standpunkt Riemanns, den er auf dessen musikalischen Bildungsgang sowie musikerzieherische Lehre zurückführt.
63) Alle zitierten Brietstellen aus Riemanns Antwortschreiben vom 26. 11. 1888.
64) Die Komposition war von Reger vernichtet(vernichtet(verbrannt) worden: L S. 65 Anm. 5; Br S. 99; He S. 148.

65) Erster Brief Regers an Riemann vom 5.12.1888:"... Ich war wirklich daran, über Richard Wagner die Klassiker hintanzusetzen, so sehr ich sonst auch Beethoven hochhielt" (Gu S.76).

66a) L S.63.

66b) s. Werkverzeichnis Nr 2.

67) St S.12.

68) Ba S.30f.

69) L S.66.

70) L S.65f.

71) L S.66.

72) L S.65.

73) L S.66.

74) Hier nur mit den Außenstimmen wiedergegeben. Themen des Scherzos bei Lindner (L S.66f.).

75) Die Anmerkung findet sich auf einem besonderen Blatt, das Lindner der Handschrift des Scherzos beigegeben hat. Der Text lautet: "Auf die an seinen späteren Lehrer Dr. Hugo Riemann eingesandte allererste Instrumentalkomposition (eine Ouvertüre für Streichseptett und Klavier) hatte Riemann meinen damaligen Schüler Max Reger den Rat erteilt, zunächst reine Kammermusiksätze, vor allem Scherzos zu schreiben. Diesem praktischen Rate ist hier durch Reger Rechnung getragen, das Ganze also in erster Lienie als "Studie" anzusprechen."

76) L S.65; StV S.365: "Winter 1888 bis Frühjahr 1889" - so auch L S.399f.

77a) s. Werkverzeichnis Nr 3.

77b) L S.66-72.

78) L S.72; Ba S.31; St S.12; Br S.99.

79) L S.72.

80) Brief Regers vom 5.12.1888 an Hugo Riemann (Gu S.76).

80a) Br S.99 ; Lindner sagt (L S.72) "so sandten wir"; Stein (St S.12) nennt nur Lindner als Absender.

81) Gu S.76 .

82) Gu S.77.

82a) Br S.99.

82b) Brief Riemanns vom 12.8.1889 (Gu S.78, Br S.102).
s. Brief Regers vom 3.9.1889 an Riemann (ebenda).

83) L S.72f.; Ba S.31; St S.12; Br S.102.
(Brief Riemanns vom 12.8.1889 ; s. Gu S.78.)

84) L S.73; St S.12; Br S.97.

85) Joseph Reger wäre es lieber gewesen, wenn sein Sohn sich mehr dem sicheren Lehrerberuf zugewandt hätte (St S.12).

86) Gu S.77; Br S.98; St S.12.

87) Gu S.77. Brief Riemanns vom 19.8.1889 (Gu S.78), den Reger in s einem Brief vom 22.8.1889 (Briefe I S.16) an Lindner erwähnt.

88) St S.12; Br S.102.

89) St S.12; Br S.102f.

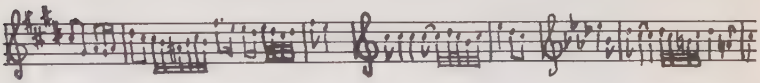
90) Joseph Rheinberger (1839-1901).

91) es war noch das Largo (s. das nächstbesprochene Werk) mit-eingesandt worden.

92) Im Brief Regers vom 30.8.1889 an Lindner wörtlich aufgeführt (L S. 75; Br S. 104; Briefe I S. 16).
93) L S. 67.
94) L S. 68f.
95) L S. 69.
96) Studienpartitur. Breitkopf u. Härtels Partitur-Bibliothek Nr 3600. Leipzig 1955. S. 28.
96a) L S. 286.
97) Ba S. 31.
98) Schr S. 565.
99) U S. 76.
100) He S. 148.
101) P S. 10.
102) StB S. 10.
103) St S. 98.
104) St Str S. 43.
105) Titel s. Anm. 96). Vorwort S. 2.
106) ebenda. Vorwort S. 1f.
107) ebenda. Vorwort S. 2.
108) Ba S. 30; He S. 148; L S. 73, 447; P S. 10; Briefe I S. 331, Werkverz. III ("cis-moll"). Alle Literaturstellen geben nur Violine und Klavier an; die Angabe 'cis-moll' ist eine Tonartverwechslung mit dem nachfolgenden Klavierquintettsatz. - s. Werkverzeichnis Nr 4.
109) Gu S. 76f.
110) L S. 73 (Ende Juli/Anfang August 1889). - Poppen (P S. 10) verlegt die Entstehung des Largo vor diejenige des Quartetts, also in den Spätherbst des Jahres 1888.
111) L S. 73.
112) (Gu S. 77). s. Anm. 87).
113) s. Anm. 92) und auch Ba S. 31.
114) Brief Regers vom 22.8.1889 an Lindner (Briefe I S. 16; L S. 361); s. auch St S. 12.
115) Brief Regers vom 30.8.1889 an Lindner: Briefe I S. 16f.; L S. 74f.; Gu S. 78.
116) Schr S. 564.
117) ebenda.
118) Gu S. 77; auch Schr S. 564.
119) "Bayreuth ist Gift für ihn" (s. Anm. 62).
120) Brief Regers an Riemann (Gu S. 76): "Ich war wirklich daran, über Richard Wagner die Klassiker hintanzusetzen, so sehr ich sonst auch Beethoven hochhielt."
121) Die ersten zehn Takte sind bei Schreiber abgedruckt (Schr /S. 564).
122) Takte 12, 52, 53, 60, 111, 112.
123) Takte 58, 111, 112.
123a) Beispiele für den Doppelschlag oder ähnliche Formen finden sich auch in den beiden Wagner-Opern, die Reger im Sommer des Jahres 1888 in Bayreuth hörte:

"Parsifal"

"Die Meistersinger von Nürnberg"



124) Am Fuß der neunten Partiturseite, nach Takt 90. Vergleichsweise kann man hierbei an kurze Akkordcrescendi des Orchesters denken.

125a) s. Werkverzeichnis Nr 5.

125b) L S. 73.

126) Lindner spricht übrigens hier (L S. 73) und im Register (L S. 447, linke Spalte) von einem Satz für Streichquintett.

127) Gu S. 77.

128) Der Satz bekam - laut Titelblatt - die Überschrift "Fantasie. Harmonies funèbres."(Schr S. 564)

129) L S. 77; Schr S. 564.

130) Gu S. 78; St S. 13; Schr S. 565.

131) In seinem Brief vom 22. 8. 1889 an Lindner spricht Reger begeistert über einen Klavierauszug zum Vorspiel zu Richard Wagners "Siegfried" (Gu S. 77; Briefe I S. 16).

132) Dies trifft nicht zu - s. Anm. 125) und 126).

133) Der Schreiber nimmt Bezug auf eine briefliche Mitteilung Regers an Lindner vom 28. 10. 1892 (s. L S. 113, 3. Aufl.), also aus Regers Wiesbadener Zeit. Lindner bezeichnet die fragliche Komposition als " Quintett für Klavier, Violine, Bratsche, Cello in A-Dur". Dies wiederum ist möglicherweise eine Verwechslung Lindners mit der Briefstelle aus Regers Nachricht vom 21. 4. 1893 (Briefe I S. 32), mit der er ein Werk dieser Besetzung ankündigt. - Im Register (L S. 447, rechte Spalte) gibt Lindner die Besetzung richtig mit 2 Violinen, Bratsche, Cello, Klavier an.

134) Schr S. 564.

135) Die Taktzahl 160 ist überschlagen worden; auf 159 folgt 161.

136) Schr S. 565.

137) Fußnote Regers auf der neunzehnten Partiturseite nach Takt 136.

138) Er fand dort noch den vierhändigen Klavierauszug zum großen Festmarsch zur Weltausstellung in Philadelphia vor.

139) Vergl. Anm. 124).

140) Brief Riemanns vom 26. 11. 1888 an Lindner (L S. 62; Gu S. 75).

141) Die betreffende Briefstelle ist weder bei Lindner (L)noch

im Briefband (Briefe I) abgedruckt, sondern sie findet sich nur im Original (Stadtarchiv Weiden). Im Briefband (Briefe I S. 16)wären die fhlenden Angaben nach "Notabene"einzufügen. Im Original bezieht sich denn auch das "Nota bene" auf die folgenden Notenbeispiele; danach beginnt Reger einen neuen Satz mit "Papa machte sehr viele Vorschläge..." usw.

141a) s. Werkverzeichnis Nr 6.

142) Diese und die weiteren Zitate nach dem in Anm. 141) erwähnten Originalbrief.

143) Lindner (L S. 76 Anm. 8)bezeichnet sie als "einige Themen zu einem Symphoniesatz, der schon in seinem (Regers) Kopfe spukte!"

144) Brief Regers vom 30. 8. 1889 aus Köni gswiesen (L S. 76f.).

145) s. Werkverzeichnis Nr 7.

146) L S. 77.

147) ebenda.

148) ebenda, Anm. 10.

149) Irrtum Lindners. Vermutlich Verwechslung mit den von Reger verworfenen Themen.

150) Gu S. 79. - St S. 13:"Ende November" - hier lediglich als "Orchesterstück" bezeichnet. - Schr S. 565:"Herbst 1889".

151) Schr S. 565.

152) Schreiber bezeichnet den Symphoniesatz als Fragment.

153) Schr S. 566.

154) s. Werkverzeichnis Nr 8.

155) Schr S. 566.

156) Schr S. 566 und SchrM S. 3.

157) Schr S. 566, mit Hinweis auf Regers op. 95, op. 128(1. Satz) und op. 132 (1., 2., 7. und 8. Variation) - bei SchrM S. 3 sind nur op. 95 und op. 132 genannt. - Weitere Beispiele in Regers Orchesterwerken: op. 100, 5. Variation; 6. und 8. Variation streckenweise; op. 125, 1. und 3. Satz, streckenweise.

158) s. Werkverzeichnis Nr 9.

159) L S. 64.

160) s. Werkverzeichnis Nr 10.

161) Briefe I S. 19; Gu S. 80; L S. 86 (hier mit anderer Satzstellung" ... das soll eine Hölle von Kontrapunkt werden ...".

162) s. Werkverzeichnis Nr 11.
Hasse (Ha S. 99) spricht im Hinblick auf die beiden Symphoniesätze der Jahre 1889 und 1890 von "ungedruckten Arbeiten aus frühester Jugendzeit" und von "Symphonie-Anfängen, die dann liegen geblieben sind" (Ha S. 123). Hehemann (He S. 159) nennt im gleichen Zusammenhang "die Partitur einer Sinfonie", die Reger "zurückgehalten" habe und von "einer anderen Sinfonie", die "nicht vollendet" wurde.

163) Briefe I S. 20; L S. 92.

164) Schr S. 565.

165) ebenda.

166) Schr S. 565f.

167) Schr S. 566.

168) SchrD S. 67f.

168a) ebenda S. 77.
168b) Näheres über die thematische Verarbeitung und über den Einsatz des Instrumentariums: ebenda S. 76f.
169) s. Werkverzeichnis Nr 12.
170) L S111f.:, Briefe I S. 28 (hier ohne Notenbeispiel).
171) s. Werkverzeichnis Nr 13.
171a) St S. 28:"meist kanonisch geführte Violinstimme". - L S. 167. - Ba S. 239.
172) s. Werkverzeichnis Nr 14.
173) Briefe I S. 29; L S. 113; nur erwähnt: L S. 143f.
173a) ebenso Bagier (Ba S. 45) und Poppen (P S. 16).
174) L S. 113 Anm. 1.
175) ebenda; P S. 16.
176) P S. 16.
177) L S. 388; Ba S. 45. - Im Jahre 1920 hatte Emma Reger die Lieder an Joseph Haas nach Stuttgart schicken wollen (SchL S. 17f.); die Lieder sind demnach im Original verloren, einige Lieder sind jedoch in Abschriften vorhanden.
178) s. Werkverzeichnis Nr 15.
179) Briefe I S. 29; (L S. 113).
180) Hue S. 2.
181) s. Werkverzeichnis Nr 16.
182) Briefe I S. 30; (L S. 113).
183) L S. 113.
184) Hue S. 2.
185) s. Werkverzeichnis Nr 17.
186) Briefe I S. 30.
187) s. Werkverzeichnis Nr 18.
188) L S. 113.
189) L S. 447.
190) Briefe I S. 32.
191) s. Werkverzeichnis Nr 19.
192) s. Werkverzeichnis Nr 20.
193) Ba S. 44.
194) L S. 125.
195) Briefe I S. 43; L S. 113f.
196) Übertragungen Bach'scher Klavier-Präludien und -Fugen für Orgel; ebenda.
197) op. 16; vierundzwanzig zwei- und dreistimmige Kanons;
198) ebenda. ebenda.
199) ebenda.
201) Bis Mitte August 1896. Brief Regers vom 21. 7. 1896 an den englischen Verleger Augener (St S. 19).
200) Ar S. 7.
202) L S. 113 Anm. 2 ist unrichtig; auch die Partitur, nicht nur die von Reger besorgte Bearbeitung für 2 Klaviere ist Fragment. St S. 19f., 145; He S. 159; Schr S. 566 Anm. 10; StB S. 14; StStr S. 43.
203) St S. 19; Briefe II S. 10.
204) Brief an Hofrat Hensel, einen Gönner Regers in der Wiesbadener Zeit, vom 6. 6. 1896 (Ba S. 45).
205) Schr S. 566 Anm. 10.

206) St S.145.
207) Ste.
208) Ste S.116.
209) ebenda S.115f.
210a) s.die Themenaufstellung im Werkverzeichnis.
210b) Weiteres zum formalen Ablauf s.Ste S.115f.
211) Ba S.189.
212) s.Werkverzeichnis Nr 21.
213) Briefe I S.44:, auch Briefe II S.10.
214) Brief Regers vom 17.4.1895 an Busoni (Briefe I S.44).
215) Briefe I S.48f.; St S.20.
216) StStr S.43.-Nach Lindner (L S.115 und S.115 Anm.3) und auch nach Stein (St S.20) müßte ein Entwurf vorhanden gewesen sein. Das Skizzenbuch war (1964) nicht auffindbar.
217) s. Werkverzeichnis Nr 22.
218) Briefe I S.44.
219) s.Werkverzeichnis Nr 23.
220) He S.159.
221) L S.113 Anm. 2.
222) SchrS S.31.- In der früheren Veröffentlichung vom Jahre 1956 (Schr S.566f.) war Schreiber der Meinung gewesen, der ganze Satz gehöre in die Wiesbadener Zeit.
223) SchrS S.31.
224) Der Satz wurde im Jahre 1904 vollendet. Andere Sätze wurden nicht hinzugefügt; ebenda.
225) s. Werkverzeichnis Nr 24.
226) Ba S.44; St S.19; StB S.15; L S.132, 145.
227) vermutlich im Frühjahr 1896 (Gu S.82).
228) L S.132; St S.20; Briefe I S.54f. (vergl. aber St S.19).
229) StStr S.43f.; Ba S.44.- Schreiber (Schr S.565) meint, ein etwa vorhanden gewesener Entwurf sei von Reger vernichtet worden.
230) St S.16.
231) L S.114
232) s.auch St S.16.
233) möglicherweise als Synthese von Brahms (4.Symphonie) und Beethoven (3.Symphonie) gedacht.
234) StB S.14.
235) L S.132.
236) L S.145f.
237) s.Werkverzeichnis Nr 25.
238) L S.115.- Das Skizzenbuch war (1964) nicht auffindbar.
239) s.Werkverzeichnis Nr 26.
240) "Eigenhändiges Musikmanuskript. (1897). 100 Seiten ... Die hier vorliegende vollständige Orchesterpartitur zu der "Kassandra" Kurt von Beckenraths schrieb Reger 1897 in dessen Auftrag nach einem Klavierauszug; der Text zu den vier Chorstimmen wurde von B. nachgetragen. 13 Jahre später, wohl um sich von dem Werk zu distanzieren, schreibt R. auf die erste Seite der Partitur 'Herrn Kurt von Beckerath mit vielen herzlichen Grüßen vom Copisten dieses

Werkes Max Reger Leipzig 11. 1. 10.', tatsächlich stammt aber die gesamte Orchestrierung von Reger... Aus dem (beiliegenden) Brief (Regers) vom 28. (X. 1897): 'Die Partitur sandte letzten Montag (25. 10. 97) an Sie ab ... Wenn Sie die Partitur genau ansehen werden, müssen Sie mir doch zugeben, daß selbe tadellos gearbeitet ist ... Ich hätte Ihnen Ihren Klavierauszug schon gesandt ..."
Die vorstehenden Auszüge sind entnommen aus: Auktionskatalog Nr 508 (Auktion am 5. Mai 1953) der Autographenhandlung J. A. Stargardt, Marburg (Lahn). Das zur Versteigerung gelangte Stück trug die Katalognummer 201 (S. 63/64 des Katalogs Nr 508). Die Partitur war (1964) nicht zugänglich; eine schriftliche Anfrage blieb unbeantwortet.

241) s. Briefauszug in Anm. 240).
242) Philipp Rüfer "Ingo" ; Jaques-Dalcroze "Sancho Pansa".
243) s. Werkverzeichnis Nr 27.
244) L S. 143-154.
245) ebenda; St S. 101.
246) L S. 146.
247) den Verleger Arthur Smolian.
248) St S. 101.
249) s. Werkverzeichnis Nr 28.
250) Briefe II S. 50; Briefe I S. 57f. - Briefe der Mutter Regers an Heinrich Geist vom 26. 3., 8. und 21. 6. 1898.
251) Briefe I S. 57, Brief vom 19. 3. 1898 (Wiesbaden).
Briefe I S. 60, Brief vom 10. 10. 1898 (Weiden).
252) St S. 144.
253) Eine Würdigung der Bearbeitung ist hier nicht möglich, da die Vorlage (1965) nicht erreichbar war.
254) s. Werkverzeichnis Nr 29.
255) Gem S. 15.
256) Köln: Tonger 1934. VN. 8208.
257) ebenda S. 2.
258) nach Weiden am 19. 6. 1898 (St S. 23).
259) L S. 171f. ;, St S. 34.
260) Briefe I S. 78, Brief an Wilhelm Lamping vom 14. 7. 1900 (St S. 34).
261) s. Werkverzeichnis Nr 30.
Im Gegensatz zu Lindners Darstellung (L S. 172f.) meint Stein (St S. 34), jener habe Reger um diesen Chor "Lacrymae Christi" für die Feier des 60. Stiftungsfestes des Weidener 'Liederkranz' gebeten.
262) L S. 172.
263) St S. 34.
265) s. Werkverzeichnis Nr 31.
264) L S. 172; St S. 34.
266) L S. 172f.; St S. 34; Ba S. 59, 189.
267) St S. 34. Lindners Angaben (L S. 173) "6. Oktober" und "Dezember" (L S. 402; auch Ba S. 59) sind unrichtig.
Vergl. hierzu: Briefe II S. 32, Brief vom 16. 11. 1898 an Cäsar Hochstetter ("diese Woche") ;
Briefe II S. 33, Brief vom 23. 12. 1898 an Cäsar Hochstetter ("am 19. 11. 1898");

Briefe II S. 56, Brief vom 16. 8. 1898 an Ernst Guder ("im November");
Briefe II S. 85, Brief vom 1. 12. 1898 an Hans Koeßler ("am 19. November").

268) L S. 174f.; St S. 34; Ba S. 59; U S. 83.
269) St S. 34.
270) Ba S. 188f.
271) P S. 45: "Männerchorbegleitungen können nicht zählen."
272) Ha S. 99.
273) U S. 83, 85.
274) Ba S. 189.
275) Ba S. 287.
276) diese verabscheute ja Reger gerade (s. Anm. 260).
277) L S. 173f.
278) Briefe II S. 85.
279) Briefe II S. 33, Brief vom 23. 12. 1898.
280) Briefe I S. 90f., Brief vom 16. 8. 1901 an Georg Stolz.
281) Briefe I S. 93, Brief vom 31. 1. 1902 an Georg Stolz.
282) St S. 34; Briefe II S. 32, Brief vom 16. 11. 1898 an Cäsar Hochstetter. - St S. 136: "Der Komponist war selbst mit seiner Leistung wenig zufrieden".
283) St S. 34. München: Aibl 1899. VN. 2903a.
284) St S. 136.
285) Die unterstrichenen Wörter sind vierstimmig gesetzt.
286) T. 1-2, 5-6, 12: alle Holzbläser mit 1. und 2. Horn;
T. 19-20 nur Klarinetten und Fagotte;
T. 22-23 nur Flöten, Klarinetten, Fagotte.
287) T. 6, 4. Viertel - T. 10, 1. Viertel; T. 14-15; T. 18-19 und 23 (2. Fagott).
288) Mit gemischten Rhythmen beginnend;
T. 3, 2. Viertel - T. 6, 2. Viertel: Achteltriolen (Violinen: Sechzehntel);
T. 6, 3. Viertel - T. 10, 3. Viertel: Sechzehntel (Violinen ebenso);
T. 10, 4. Viertel - T. 11: Achteltriolen (Violinen und Bratschen ebenso);
T. 12 - T. 13, 2. Viertel: gemischte Rhythmen (Violinen: Achteltriolen);
T. 13, 3. Viertel - T. 17: Achtel (Violinen: Achteltriolen);
T. 18 - T. 23: Synkopen (Violinen: Achteltriolen, Achtel, Sechzehntel).
289) L S. 166. - St S. 34 "für ein Konzert des Weidener 'Liederkranzes'".
290) s. Werkverzeichnis Nr 32.
291) L S. 166.
292) L S. 166f.
293) Nice: Decourcelle o. J. VN. 153.
294) s. Werkverzeichnis Nr 33.
Die Bearbeitung hat sich (1964) im Stadtarchiv Weiden nicht aufgefunden.

295) Briefe II S. 35, Brief Regers vom 23. 12. 1898.
296) s. Werkverzeichnis Nr 34.
297) s. Werkverzeichnis Nr 35.
298) s. Werkverzeichnis Nr 36.
299) s. Werkverzeichnis Nr 37.
300) s. Briefe I S. 62, Brief Regers vom 14. 8. 1899 an Joseph Hösl:"Doch kann ich noch nichts Genaueres verraten."
301) s. Werkverzeichnis Nr 38.
302) Briefe I S. 63, Brief Regers vom 10. 9. 1899 an Joseph Hösl: "Du mußt dann so freundlich sein, die Stimme etwas anzusehen, damit sie violinmäßig wirkt."
303) Hö S. 7.
304) Ba S. 57.
305) Ba S. 57; L S. 212; St S. 34; StStr S. 53.
306) s. Werkverzeichnis Nr 39.
307) L S. 212; St S. 34.
308) ebenda.
309) L S. 212.
310) Briefe I S. 64, Brief vom 24.10.1899 an Joseph Hösl:"... schreibe ich nun fürs 4. niederrheinische Festspiel zu Wesel...";
Briefe II S. 38, Brief vom 13. 10. 1899 an Cäsar Hochstetter: "Für das nächstjährige 4. niederrheinische Festspiel schreibe ich die Musik (großes Orchester und Chor)."
311) L S. 212.
312) ebenda.
313) St S. 144.
314) L S. 212.
315) St S. 144.
316) Schr S. 566.
317) s. Werkverzeichnis Nr 40.
318) Briefe I S. 71, Brief vom 16. 4. 1900:"Es kommt sogar noch ein Orgelkonzert mit großem Orchester."
Briefe I S. 72, Brief vom 24. 5. 1900:"Nachher (nach op. 50-52) kommt ein Konzert für Orgel mir großem Orchester."
319) am 31. 8. 1901.
320) Briefe I S. 92, Brief Regers vom 11. 12. 1901 an Constantin Sander.
321) Schreiber (Schr S. 563) spricht von einem "Orgelkonzertfragment"; Hehemann (He S. 159) nennt es "nicht vollendet", Lindner(L S. 113 Anm. 2)bezeichnet es als "unvollendet". Offenbar halten alle drei das Vorhandensein eines Entwurfs für wahrscheinlich.
322) s. Werkverzeichnis Nr 41/42.
323) Briefe I S. 75, Brief Regers vom 2. 5. 1900 an Ella Kerndl.
324) Briefe I S. 72, Brief Regers vom 24. 5. 1900 an Alexander Wilhelm Gottschalg.
325) Hö S. 6.
326) 31. 8. 1901.
327) Hö S. 6.
328) lt schriftlicher Mitteilung (Briefe II S. 47) Regers vom 22. 10. 1900 an Cäsar Hochstetter: "Gestern sandte ich an Aibl zum Drucken ... op. 50, 2 Romanzen für Violine mit klei-

nem Orchester (G- und D-Dur)."

328a) Hö S. 6.

329) Ba S. 252.

330) ebenda S. 252f.

331) Ha S. 98.

332) Ha S. 99.

333) Hasse hat diese Arbeiten also wohl gekannt aber nicht geschätzt.

334) St S. 144.

335) Ha S. 99; St S. 144.

336) L S. 237.

337) Erste Romanze, Solovioline g3;
Zweite Romanze, Solovioline d4.

338) St S. 34.

339) Werkzahlen der Weidener Jahre:
Lieder : 63
Klavierkompositionen : 73
Orgelwerke: 34
Kammermusikwerke: 10

340) L S. 212.

341) St S. 145.

342) Orchestertakte ohne Solovioline.
Beethoven. Erste Romanze: 21 Takte (92 Gesamttakte)
Zweite Romanze: 27 Takte(103 Gesamttakte)
Reger. Erste Romanze: 13 Takte (103 Gesamttakte)
Zweite Romanze:20 Takte (122 Gesamttakte).

Anmerkungen zu Teil II

1) Meininger Musikfest, 1.-3. April 1913. Die Konzerte fanden im Hoftheater statt.
2) Briefe III, S. 405.
3) Fritz Steinbach (1855-1916).
4) Briefe III, S. 406 f.
5) ebenda, S. 415.
6) s. Literaturverzeichnis : Ull.
7) Ull S. 7f.
8) eigentlicher Notentext = die Noten ohne jegliche Vortragszeichen; Notentextretuschen = Instrumentationsretuschen.
9) s. die Briefstellen, die den Erläuterungen der Retuschen folgen.
10) Brief vom 25.10.1912 aus Hamburg. Briefe III, S. 371.
11) s. Literaturverzeichnis: Wa.
12) Wa S. 231.
13) ebenda S. 231 f.
14) ebenda S. 232f.
15) ebenda S. 233 f.
16) ebenda S. 235 f.
17) ebenda S. 236.
18) ebenda S. 236f.
19) ebenda S. 237.
20) E =Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe.
21) Wa S. 237 ff.
22) ebenda S. 241 ff.
23) ebenda S. 243 ff.
24) ebenda S. 245-251.
25) ebenda S. 252 ff.
26) ebenda S. 255 ff.
27) Weingartner, Felix: Ratschläge für Aufführungen der Symphonien Beethovens. Leipzig 1906.
Ratschläge für Aufführungen klassischer Symphonien. [Bd 1:] Beethoven. 2. Aufl. Leipzig 1916.
Bd 2: Schubert und Schumann. Leipzig 1918.
Bd 3: Mozart. Leipzig 1923.
28) s. Literaturverzeichnis: Wei I.
29) Wei I S. III.
30) ebenda S. III f.
31) s. Literaturverzeichnis: Wa.
32) Wei I S. IV (Wa S. 235ff.).
33) Wei I S. IV (Wa S. 235).
34) Wei I S. IV f. (Wa S. 237 ff.).
35) Wei I S. V f.
36) ebenda S. VI.
37) ebenda S. VI.
38) ebenda S. VII ff.
39) ebenda S. VIII (Wa S. 236).

40) Wei I S. IX.
41) ebenda S. IX f.
42) s. Literaturverzeichnis: Wei II.
43) Wei II S. III.
44) ebenda.
45) Wei I S. IX f.
46) Näheres s. bei den später folgenden Vergleichen.
47) s. Literaturverzeichnis : Stei.
48) Stei S. 117.
49) ebenda S. 117f.
50) ebenda S. 118.
51) ebenda.
52) ebenda S. 120f.
53) ebenda S. 121.
54) ebenda S. 122.
55) ebenda.
56) Von einigen früher liegenden Versuchen berichtet Berlioz (Ber 1 S. 76): "Beethoven hat zusehen müssen, wie Fétis, Kreutzer und Habeneck seine Symphonien korrigierten." Die Änderungen Fétis' bezogen sich auf Eingriffe in das harmonische Gefüge, diejenigen Habenecks auf Form und Instrumentation (Ber 1 S. 243 ff.).
57) Weingartner war 1898-1903 Dirigent der Kaimkonzerte in München.
58) 5. Kaimkonzert am 17. 11. 1902.
59) "... mein Interesse (bei Konzertbesuchen) erlahmt leicht, da ich immer zu sehr mit Musik beschäftigt bin" (N Bd 2, Kap. 5, Brief Regers vom 20. 11. 1902).
60) weiterhin als Instrumentationsretuschen bezeichnet.
61) Wei I S. VII.
62) Brief Regers an den Herzog vom 15. 2. 1913 (Briefe III, S. 415).
63) Briefe III, S. 619-644 (Programme).
64) s. dazu die Briefstellen nach den folgenden Erläuterungen.
65) Brief Regers an den Herzog vom 6. 2. 1913 (Briefe III, S. 405), während der 3. Konzertreise des Konzertwinters 1912/13 geschrieben; er bezieht sich auf die Vorbereitungen für das erwähnte Meininger Musikfest.
66) L S. 130; St S. 13, 17.
67) L S. 132 f.; St S. 17f.
68) Bei einem Kammermusikkonzert am 5. 11. 1910 in Gotha, bei dem Reger als Pianist mitwirkte, hatte das Meininger Orchestermitglied, der Klarinettist Hermann Wiebel, auf die Bedeutsamkeit dieses Punktes hingewiesen (ER S. 94; Briefe III, S. 1).
69) 1830 - 1894. In den Jahren 1880-1885 als Hofkapellmeister in Meiningen.
70) 1855-1916. In den Jahren 1886-1902 als Hofkapellmeister in Meiningen.
71) HaMW S. 11; Bl S. 7; Ba S. 97; St S. 59; StB S. 32; Briefe III, S. XII f.; MGG Bd 2, Sp 189:, MGG Bd 12, Sp. 1238.

72) Bl S. 7; MGG Bd 8, Sp. 1912.
73) Programme vom 9. 12. 1911-10. 4. 1912(Briefe III, S. 622-632).
74) St S. 60; Briefe III, S. 3-6.
75) Die Beispielzahlen beziehen sich auf die laufenden Nummern der Aufstellung 'Beschreibung der Retuschen'(Anlage 1).
76) s. Literaturverzeichnis :Hol.
77) Hol S. 151f.
78) ebenda S. 156 f.
79) Fast wörtliche Wiedergabe der Ausführungen Holles; eigene Zusätze in runden Klammern.
80) soweit sie Holle und dem Berichterstatter vorgelegen haben.
81) am 22. 2. 1912 (Briefe III, S. 629).
82) Wei II S. III.
83) ebenda S. 85.
84) s. Anlage 5.
85) Stei S. 118-120.
86) Programme vom 29. 10. 1913-9. 2. 1914 (Briefe III, S. 649-662).
87) s. Beispiele 54; 55-57, 1. 2. 7; 58-60, 1; 65-72, 3. 15. 17; 73; 74-76, 1-3; 77; 78; 81-84, 1. 4. 6. 7; 85-86, 3; 87-90, 3; 91-93; 94-95, 1-4.
88) s. Literaturverzeichnis: Wa.
89) Wa S. 236 f.
90) s. Literaturverzeichnis: Wei I.
91) Wei I S. 76.
92) s. Beispiele 49-50 und die entsprechenden Erläuterungen.
93) Taktzahlen der einzelnen Sätze der Partitur.
94) Beispielnummern der Aufstellung 'Beschreibung der Retuschen'(Anlage 1).
95) Wei I S. 61.
96) ebenda S. 71.
97) ebenda S. 76 ff.
98) ebenda S. 82.
99) ebenda S. 82.
100) ebenda S. 82f.
101) ebenda S. 75.
102) ebenda S. 85.
103) Beispielzahlen gemäß der Aufstellung 'Beschreibung der Retuschen'(Anlage 1).
104) Wei I S. 93 f.
105) ebenda S. 96.
106) 1. Satz, Takt 248, 2. Violinen: as Halbe - f1Viertel, statt f1punktierte Halbe. -
Trio zum Menuett, 2. Teil, Takte 4/5, 5/6, 7/8, 2. Horn: d1 - g1, statt c2 - g1. - (s. Vorwort S . III zur kleinen, bei Breitkopf und Härt el erschienen Partiturausgabe.)
107) Adagio, Takte 14, 20, 34, 40: Baßführung. - Adagio, Takte 73 und 74: Oboen und Fagotte. -(s. Vorwort S. III f. zur kleinen, bei Breitkopf und Härtel erschienenen Partiturausgabe.)
108) s. die oben mit "V" und "A" erläuterten Beispiele 34; 35, 1; 37; 38-39, 3-4; 40, 2; 43-45, 4. 7; 55-57, 4; 58-60, 3; 65-72, 10. 13-15; 74-76, 2; 79; 81-84, 5.

109) P S. 57 f.; St S. 62.
110) St S. 62.
111) St S. 61; StB S. 33; BuR; Gra S. 8.
112) St S. 61.
113) s. die nachfolgenden Briefstellen.
114) s. Anm. 2) und 5).
115) Briefe III, S. 35.
116) Briefe I, S. 248.
117) Programme vom 9. 12. 1911-10. 4. 1912: 26 Orchester- und 7 Konzertwerke (Briefe III, S. 622-632).
118) Hans Treichler, Konzertmeister (Violine) des Meininger Orchesters.
119) Briefe III, S. 46.
120) ebenda S. 223.
121) Programme vom 12. 10. 1912-13. 4. 1913: 22 Orchester- und 9 Konzertwerke (Briefe III, S. 632-648).
122) Briefe III, S. 257.
123) ebenda S. 272.
124) Briefe Regers vom 6. 2. 1913 an den Herzog (vgl. Anm. 2).
125) 3. Konzertreise des Konzertwinters 1912/13 vom 2. 2. 1913 bis 17. 2. 1913 (Briefe III, S. 641-645).
126) Briefe III S. 405.
127) Programme vom 22. 10. 1913-24. 3. 1914: 14 Orchester- und 7 Konzertwerke (Briefe III, S. 649-664).
128) Briefe III, S. 463.
129) In jener Zeit entstanden an größeren Werken: Op. 128 (Böcklin-Suite), op. 129 (Neun Orgelstücke), op. 130 (Ballettsuite).
130) Briefe III, S. 504.
131) Briefe III, S. 415:, gleich anfangs zitiert - s. Anm. 5).
132) Es sind nur die in Buchform erschienenen Lebensbeschreibungen berücksichtigt.
133) Ba S. 100.
134) Wü S. 72.
135) He S. 151
136) St S. 61.
137) P S. 60.
138) St S. 61.
139) 1890-1951.
140) BuD S. 54.
141) ebenda S. 132.
142) ebenda S. 147.
143) Brief Regers vom 14. 7. 1911 an den Herzog (Briefe III, S. 35).
144) Brief Regers vom 1. 7. 1913 an den Herzog (Briefe III, S. 504).
145) vom 1. (?) Mai 1911 (Briefe III, S 12).
146) Kurz darauf bezieht Reger diese Angaben auch auf die beiden Leipziger Orchester.
147) Brief vom 18. 7. 1911 (Briefe III, S. 37 f.).
148) Briefe III, S. 39.
149) Die Proben fanden gewohnheitsmäßig im Foyer des Hoftheaters statt.
150) Brief vom 8. 12. 1911 (Briefe III, S. 58).

151) Brief vom 8. 12. 1911 (Briefe III, S. 61).
152) Brief vom 8. 12. 1911 (Briefe III, S. 62).
153) Brief vom 12. 12. 1911 (Briefe III, S. 65).
154) Brief vom 30. 1. 1912 (Briefe III, S. 113).
155) Brief vom 28. 2. 1912 (Briefe III, S. 134).
156) Brief vom 4. 4. 1912 (Briefe III, S. 185).
157) Brief vom 14. 5. 1912 (Briefe III, S. 233).
158) Brief vom 17. 5. 1912 (Briefe III, S. 235).
159) Brief vom 29. 8. 1912 (Briefe III, S. 311).
160) Brief vom 27. 9. 1912 (Briefe III, S. 328). Kurz darauf konnte Reger diesen Plan zum Teil verwirklichen; in der Person seines Schülers Hermann Grabner gewann er einen zusätzlichen Spieler bei den Bratschen - vgl. den Brief Regers vom 3. 10. 1912 an den Herzog (Briefe III, S. 346 f.).
161) Brief vom 25. 10. 1912 (Briefe III, S. 370).
162) Die Vermutung liegt nahe, daß der Herzog eine Bevorzugung der Hofkapelle gegenüber dem Hottheater befürchtete.
163) Brief vom 5. 12. 1912 (Briefe III, S. 373 f.).
164) Briefe III, S. 445.
165) Briefe III, S. 508. Diese Reise kam infolge der schweren Erkrankung Regers nicht mehr zustande.
166) Briefe vom 10. 7. 1913 (Briefe III, S. 510),
vom 16. 7. 1913 (Briefe III, S. 512),
vom 19. 7. 1913 (Briefe III, S. 514).
167) Brief vom 18. 7. 1911 (Briefe III, S. 38).
168) Briefe III, S. 39.
169) Brief vom 7. 1. 1912 (Briefe III, S. 91).
170) Briefe III, S. 92.
171) Fritz Stein (St S. 62) berichtet, daß Reger im allgemeinen "breite Zeitmaße" bevorzugt habe.
172) Brief vom 7. 1. 1912 (Briefe III, S. 92).
172a) ebenda.
173) Näheres s. u.
174) der Geiger Adolf Busch (1891-1952).
175) BuD S. 114.
176) St S. 65.
177) Konzert am 1. 2. 1912 (Briefe III, S. 624).
178) Brief Regers vom 2. 2. 1912 (Briefe III, S. 119).
179) Briefe III, S. 120.
180) Brief vom 5. 2. 1912 (Briefe III, S. 121).
181) Die Bitte war wohl mündlich ausgesprochen worden; der Herzog dankte Reger für seine Zusage, nach Wiesbaden zu fahren, zweimal brieflich, nämlich am 22. 5. 1912 (Briefe III, S. 238) und am 31. 5. 1912 (Briefe III, S. 249).
182) Brief vom 1. 6. 1912 (Briefe III, S. 252).
183) Brief vom 7. 6. 1912 (Briefe III, S. 253).
184) Brief Steinbachs vom 11. 6. 1912 an Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen (Briefe III, S. 255).
185) s. Literaturverzeichnis: Bl.
186) Die Bemerkung auf S. 10 "Ein Dirigent beweist gerade darin seine Künstlerschaft, daß er die Zeichen einer Partitur sinnvoll zu deuten versteht. Ja, er darf sogar Retuschen

anbringen, wenn diese im Sinne der Intentionen des Komponisten gehalten sind." - ist sicherlich als Randbemerkung Blumes, nicht aber als Standpunkt Steinbachs, anzusehen.

187) Ph = Philharmonia-Taschenpartitur.

188) Bl S. 36.

189) ebenda.

190) ebenda S. 78.

191) ebenda S. 81.

192) ebenda.

193) E =Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe.

194) Bl S 86.

195) Brief vom 13. 9. 1912 (Briefe III, S. 322 f.).

196) Brief vom 25. 10. 1912 (Briefe III, S. 370 f.).

197) 1872-1948. Siegmund von Hausegger war seit 1910 Dirigent der Philharmonischen Konzerte in Hamburg.

198) Die Partitur mit Regers Ein-zeichnungen lag dem Berichterstatter nicht vor.

199) Brief Regers vom 15. 2. 1913 (Briefe III, S. 415).

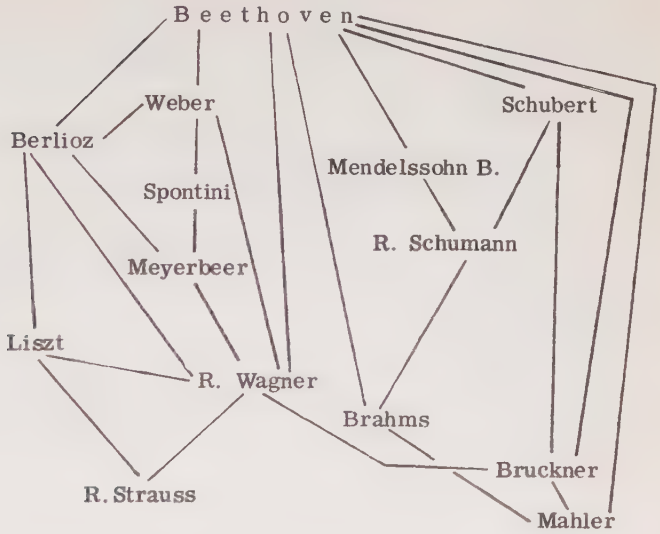
200) ebenda.

ANMERKUNGEN zum Anhang

1) Josef Trock: Die Orchesterwerke Max Regers. Phil. Dissertation Wien 1937. 146 S.
2) Einzige Literaturangabe allgemeiner Art: Guido Adler, Handbuch der Musikgeschichte, Wien 1929.
3) Tr S. 100-110.
4) Briefe I S. 115, 116, Briefe Regers vom 4. 1. und 21. 2. 1904 an Karl Straube ("Serenade"), - Briefe I S. 123, Brief Regers vom 25. 6. 1904 an Karl Straube ("Symphonietta").
4a) vergl. hierzu Ba S. 189. - Die Veröffentlichung von Bagier steht im Literaturverzeichnis der Dissertation von Trock.
5) Briefe I S. 147, Brief Regers vom 2. 5. 1906 an Karl Straube.
6) Tr S. 104.
7) He S. 115-121. - Die Veröffentlichung von Hehemann steht im Literaturverzeichnis von Trocks Dissertation.
8) Tr S. 105.
9) Tr S. 106.
10) He S. 121.
11) Ba S 202.
12) St S. 152.
13) Tr S. 106.
14) He S. 156.
15) UNf S. 40.
16) Tr S. 107.
17) Tr S. 111-128.
18) Tr S. 115.
19) Tr S. 122f.
20) Tr S 129-146.

B E I L A G E zu Teil I (A)

Verbindungslinien zwischen einigen Komponisten
des 19. Jahrhunderts
(nach Weingartner - Nedwed - Bazala).



A N L A G E 1 zu Teil I (B)

Allgemeine Daten im Leben Max Regers.

Vorbemerkung: Sofern nicht anders angegeben, beziehen sich die Daten immer auf Max Reger selbst

19. 3. 1873	Geburt in Brand (Fichtelgebirge)	Ba S. 24; Br S. 24; He S. 146; L S. 31, 399; P S. 7; St S. 8; StB S. 5; U S. 11.
Ostern 1874	Versetzung von Regers Vater an die Präparandenschule in Weiden(Oberpfalz)	Ba S. 26; Br S. 27; He S. 146; L S. 399; P S. 8; St S. 8; StB S. 7; U S 11.
Herbst 1878 bis Herbst 1882	Besuch der Volksschule in Weiden	Ba S. 26; LS. 31f., 399; St S. 8; Eintritt möglicherweise auch erst Frühsommer 1879:Br S. 39; L S 377.
Herbst 1882 bis Herbst 1886	Besuch der Realschule in Weiden	Ba S. 26; Br S. 51; He S. 148; L S. 32, 399; P S. 10; St S. 8; StB S. 9.
Herbst 1886 bis Herbst 1889	Besuch der Präparandenschule in Weiden	Ba S. 26; Br S. 51; He S. 148; L S. 33. 44f., 399; St S. 8; StB S. 9.
August 1887	Ferienzeit in Königswiesen bei Regensburg	L S. 55.
Juli 1889	Aufnahmeprüfung für den Besuch des Lehrerseminars in Amberg mit der Note I bestanden. Endgültiger Entschluß, nicht Lehrer sondern Musiker zu werden.	Br S. 97; He S. 148; L S. 35, 73, 400; StB S. 10; St S. 12: Aug. 1889.
August 1889	Ferienzeit in Königswiesen bei Regensburg	L S . 74.
3 . 9. 1889	Zustimmung der Eltern Regers für den Besuch des Konversatoriums in Sondershausen	Br S. 102:, St S. 12.
8. 4. 1890	Abreise nach Sondershausen	Ba S. 36; L S. 82; St S. 13.
April(Ostern) bis August 1890	Besuch des Konservatoriums in Sondershausen	Ba S. 36; L S. 400; He S. 149; /StB S. 11; U S. 12./PS. 11; St S. 13f.;
August 1890	Ferienzeit in Weiden	L S 88 f.
September 1890 bis Juni 1898	Aufenthalt in Wiesbaden	

Ende September1890 bis Ende Februar 1893	Besuch des Konservatoriums in Wiesbaden	Ba S. 38; L S. 91, 400; He S. 149; P S. 11:, St S. 14:, StB S. 11f.; U S. 12.
Ende Februar 1893 bis Juni 1898	Lehrer für Klavier und Harmonielehre am Konservatorium in Wiesbaden	Ba S. 39; He S. 149; L S. 115, 128, 400 f.; St S. 14; StB S. 12; P S. 11; (He S. 149 und P S. 11:auch für Orgel).
Februar 1895	Begegnung mit Ferrucio Busoni und Richard Strauss anläßlich eines Museumskonzertes in Frankfurt(Main)	Ba S. 45; St S. 20.
Herbst 1895 bis Juni 1898	Lehrer für Musiktheorie(als Nachfolger Hugo Riemanns) am Konservatorium in Wiesbaden	Ba S. 40; L S. 128; St S. 14:, StB S. 14; U S. 12.
1893 bis 1896	Mitarbeiter der Allgemeinen Musikzeitung	Ba S. 46; L S.126 f., 401; St S. 16: ab 1894.
Oktober 1896 bis Oktober 1897	Militärdienst als Einjährig-Freiwilliger in Wiesbaden	Ba S. 46; Ha S. 77 Anm. 11; He S. 149; L S. 119, 136 ff., 401; P S. 17; St S. 19, 21 ff.; StB S.16; U S.13.
Frühjahr 1898	Erste Begegnung mit Karl Straube in Frankfurt(Main)	Ba S. 47; St S. 25.
Frühjahr 1898	Erkrankung	Ba S. 54; L S. 119, 140 ff., 402; P S. 8, 17; St S. 23; Ha 77 Anm. 11.
19. 6. 1898	Rückkehr nach Weiden	Ba S. 48; Ha S. 77 Anm. 11; He S. 149; P S. 8, 17; L S.119, 141, 402; St S. 23; U S. 14; He S. 149 und P S. 17 fälschlich: 1897.
Juni 1898 bis August 1901	Aufenthalt in Weiden	
	Besuch Karl Straubes in Weiden	Ha S. 104
1898-1901	Mitarbeiter bei folgenden Zeitschriften:Neue Musik-Zeitung, Blätter für Haus- und Kirchenmusik, Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst	L S. 406.

Sommer 1899	Ferienzeit in Schneewinkel bei Berchtesgaden	Ba S. 59; L S. 210, 403; St S. 33, 35; St V S. 48, 50; ER S. 23 wohl irrtümlich: Mai 1899.
Anfang September 1899	Kurzer Aufenthalt in München	St S. 27
Ende September 1899	Ferientage in Erbendorf	L S. 225, 308; St S. 35
Mitte August 1901	Ausflug mit Adalbert Lindner in das Fichtelgebirge und zum Geburtsort Brand	L S. 308 ff.
31. 8. 1901	Übersiedlung der Familie Reger nach München	Ba S. 60; L S. 315f., 406; P S. 17, 32; He S. 150; St S. 36; StB S. 20; U S. 15; Ba S. 29 fälschlich 1904.
September 1901 bis März 1907	Aufenthalt in München	
5. 8. 1902	Verlobung mit Elsa von Bercken, geb. von Bagenski	Briefe I S. 98; St S. 38.
August 1902	Urlaubstage in Schneewinkel bei Berchtesgaden	ER S. 27.
25. 10. 1902	Standesamtliche Trauung in München	Ba S. 63; Ha S. 103; He S. 150; ER S. 37; L S. 320, 407, 413; P S. 36; St S. 38; STB S. 21.
7. 12. 1902	Kirchliche Trauung in Boll bei Göppingen	ER S. 38.
März 1903	Besuch des Ehepaars Reger bei Adalbert Lindner in Weiden	ER S. 39.
Ostern 1903	Urlaubstage in Schneewinkel bei Berchtesgaden	ER S. 39.
Juni 1903	Besuch des Allgemeinen Deutschen Tonkünstlerfestes in Basel	ER S. 43.
Sommer 1903	Urlaub in Schneewinkel bei Berchtesgaden	ER S. 40.
Sommer 1904	Urlaub in Berg(Starnberger See)	Ba S. 66; ER S. 47; L S. 414.
Ende März 1905	Wahl zum Leiter des Porges'schen Chorvereins in München	Ba S. 71; ER S. 51; Ha S. 128; StB S. 25; St S. 42 und L S. 414: April 1905.
Mai 1905	Berufung als Lehrer für Orgel und Komposition an die Akademie der Tonkunst in München	ER S. 51; Ha S. 127; StB S. 25; St S. 42 und L S. 414: Dienstbeginn 2. 5. 1905; irrtümliche Angaben: Ba S. 68 (Ende 1904) He S. 150 (1901).
Sommer 1905	Urlaub in Kolberg(Ostsee)	Ba S. 69; ER S. 53
28. 9. 1905	Tod von Regers Vater in München	ER S. 54; L. S. 320, 414; P S. 7; St S. 27.
November 1905	Besuch Karl Straubes in München	ER S. 57f.

Ende Februar 1906	Erstes Entlassungsgesuch an die Akademie der Tonkunst in München	Ba S. 71.
7. 4. 1906	Nervenlähmung während eines Konzertes in Berlin	Ba S. 73; ER S. 58 f.; L S. 414; St S. 43.
Mai 1906	Rücktritt von der Leitung des Porges'schen Chorvereins in München	ER S. 53; Ha S. 129; L S. 414; St S. 42; StB S. 27.
28. 5. 1906	Zweites Entlassungsgesuch an die Akademie der Tonkunst in München	Ba S. 74; ER S. 56.
15. 7. 1906	Beendigung der Lehrtätigkeit an der Akademie der Tonkunst in München	Ba S. 74; Ha S. 127; L S. 414; St S. 43; StB S. 27.
Sommer 1906	Urlaub in Prien(Chiemsee)	Ba S 73:, ER S. 60; L S. 414; St S. 43.
Februar 1907	Beginn der Verhandlungen über eine Berufung Regers nach Leipzig	Ba S. 75; ER S. 65.
22. 2. 1907	Berufung als Universitätsmusikdirektor und als Lehrer für Musiktheorie an das Konservatorium in Leipzig	Ba S. 75; He S. 150; L S. 414; St S. 45 (19. 2.); StB S. 26; U S. 15.
4. 3. 1907	Tod der Schwiegermutter in München	ER S. 65 f.; St S. 45.
23. 3. 1907	Übersiedlung des Ehepaares Reger nach Leipzig	ER S. 67; Ba S. 76, L S. 414, St S. 45: 22. 3. 1907.
8. 4. 1907	Dienstantritt als Lehrer am Konservatorium in Leipzig	Ha S. 132; L S. 419, P S. 34.
15. 4. 1907	Dienstantritt als Universitätsmusikdirektor in Leipzig	Ha S. 132; L S. 419; P S. 34.
5. 7. 1907	Adoption eines Kindes, genannt Christa	ER S. 70; L S. 320; St S. 47; StB S. 28.
Sommer 1907	Urlaub in Kolberg(Ostsee)	Ba S. 86; ER S. 70.
8. 11. 1907	Ernennung zum Professor durch den König von Sachsen	Ba S. 88; ER S. 73 f.; Ha S. 151 Anm. 29; He S. 150 ; L S. 419; PS. 35(irrtümlich:1908); St S. 50; StB S29; U S. 10, 15.
20. 2. 1908	Schwere Operation von Frau Elsa Reger	ER S. 75.
30. 3. 1908	Ernennung zum Mitglied der Königl. Schwedischen Musikalischen Akademie in Stockholm.	Ba S. 89; P S. 35 (irrtümlich:1906); St S. 50; StB S. 29; U S. 10.
28. 5. 1908	Verleihung der Silbernen Medaille für Kunst und Wissenschaft durch den Großher-	ER S. 77; St S. 50.

	zog Ernst Ludwig von Hessen	
31. 7. 1908	Verleihung der Würde eines Dr. phil. h. c. der Universität Jena	Ba S. 89; Er S. 76; Ha S. 151 Anm. 29; He S. 150; P S. 35; St S. 53; StB S. 30; U S. 10, 15 f.; L S. 419 f. irrtümlich: 1. 8. 1903.
Sommer 1908	Urlaub in Schneewinkel bei Berchtesgaden	Ba S. 86, 89; ER S. 78; St S. 55.
6. 11. 1908	Rücktritt vom Amt des Universitätsmusikdirektors in Leipzig	ER S. 69; Ha S. 136; He S. 150; L S. 420; P S. 36; StBS. 29; U S. 15; Ba S. 86, und St S. 46: 1. 11. 1908
Anfang(?)November 1908	Adoption des zweiten Kindes, genannt Lotti	ER S. 79; L S. 320; StB S. 28; St S. 47: noch Ende Oktober(?).
Mitte März 1909	Erster Besuch Adalbert Lindners in Leipzig	ER S. 80; L S. 320.
Sommer 1909	Urlaub in Kolberg (Ostsee)	Ba S. 86; ER S. 82; St S. 56.
Sommer 1910	Urlaub in Oberaudorf(Inn)	ER S. 86 ff.; St S. 58; Ba S. 86 fälschlich: Kolberg.
12. 10. 1910	Verleihung der Würde eines Dr. med. h. c. der Universität Berlin	Ba S. 90; Er S. 92 f.; Ha S. 151 Anm. 29; He S. 150; L S. 420; P S. 35; St S. 54; StB S. 30; U S. 10, 16.
Mitte Dezember 1910	Zweiter Besuch Adalbert Lindners in Leipzig	ER S. 93; L S. 320.
Ende Februar 1911	Erstes Angebot an Reger, die Leitung der Meininger Hofkapelle zu übernehmen	St S. 59
4. 3. 1911	Verleihung des Titels Hofrat durch den Herzog Carl Eduard von Coburg-Gotha	Ba S. 96; ER S. 94; Ha S. 151 Anm. 29; He S. 151; L S. 420; P S. 35; U S. 10.
März 1911	Berufung zum Leiter der Meininger Hofkapelle durch den Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen	Ba S. 96 f.; ER S. 97; He S. 151; P S. 35; St S. 60; StB S. 32; U S. 16.
Anfang April 1911	Erster informativer Besuch in Meiningen. Probe mit der Hofkapelle	St S. 60.
Ende Mai 1911	Verleihung der goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaft durch den Großherzog Ernst Ludwig von Hessen	ER S. 98 f.; Ha S. 151 Anm. 29.

Pfingsten 1911	Tod des Vaters von Frau Elsa Reger in Burg(Dithmarschen)	ER S. 96
7. 6. 1911	Tod der Mutter in München	ER S. 96; L S. 320, 420; P S. 8; St S. 61.
19. 6. 1911	Vorstellung bei Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen in Bad Wildungen	Briefe III S. 30; ER S. 100; St S. 60.
Ende Juni (?)1911	Gemeinsame Abfassung eines Testamentes durch das Ehepaar Reger. Als Vormund der Kinder wird Hans von Ohlendorff in Hamburg bestellt.	ER S. 99.
Sommer 1911	Urlaub in Tegernsee(Obb.)	Ba S. 86; ER S. 101; Ba S. 98; St S. 61.
	Anschließend: Urlaubstage in Oppenheim(Rh.)	ER S. 103.
Ende Oktober 1911	Übersiedlung der Familie Reger nach Meiningen	Ba S. 96, 99; ER S. 104 U S. 16.
November 1911 bis März 1915	Aufenthalt in Meiningen	
1. 12. 1911	Offizielle Übernahme des Amtes als Leiter der Meininger Hofkapelle	P S. 35; St S. 61.
Ende Januar bis Mitte Februar 1912	1. Konzertreise (1911/12)der Meininger Hofkapelle durch Mittel- und Süddeutschland	Ba S. 103; St S. 63; Briefe III S. 623-629.
Mitte bis Ende März 1912	2. Konzertreise (1911/12)der Meininger Hofkapelle durch Norddeutschland	Briefe III S. 629-632; St S. 63.
1. 4. 1912	Verleihung des Kompturkreuzes durch den Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen	ER S. 110; St S. 64.
Sommer 1912	Urlaub in Schneewinkel bei Berchtesgaden	ER S. 114.
Ende September 1912	Schwere Grippe mit Schwindelanfällen	ER S. 116; St S. 65.
November 1912	1. Konzertreise (1912/13)der Meininger Hofkapelle durch Mittel- und Süddeutschland	Briefe III S. 633-638.
14. 11. 1912	Schwächeanfall während eines Konzertes der Meininger Hofkapelle in Colmar	ER S. 117; P S. 69; St S. 65.
Januar 1913	2. Konzertreise (1912/13)der Meininger Hofkapelle durch Mitteldeutschland	Briefe III S. 639-640.
Februar 1913	3. Konzertreise (1912/13)der Meininger Hofkapelle durch West- und Süddeutschland	Briefe III S. 641-645.
April 1913	Ernennung zum Generalmusikdirektor durch den Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen	Ba S. 106; ER S. 119; Ha S. 151 Anm. 29; He S. 152; P S. 59; St S. 65; U S. 10.

Anfang Juni 1913	Besuch der Tagung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Jena	ER S. 121.
Sommer 1913	Urlaub in Kolberg(Ostsee)	Ba S. 106; ER S. 122; St S. 66.
September 1913	Erster Ruf durch die Österreichische Regierung für die Übernahme einer Stellung in Wien (von Reger abgelehnt)	ER S. 123; St S. 50 (bereits 1907 schon einmal?).
Oktober/November 1913	1. Konzerreise (1913/14)der Meininger Hofkapelle durch Mittel-, Nord-, Westdeutschland, und Belgien	Briefe III S. 649-652.
Dezember 1913	2. Konzertreise (1913/14)der Meininger Hifkapelle durch Mitteldeutschland	Briefe III S. 654-656.
Januar/Februar 1914	3. Konzertreise (1913/14)der Meininger Hofkapelle durch Süd-, Mittel- und Westdeutschland	Briefe III S. 656-662.
Ende Januar 1914	Erste Gedanken um einen Rücktritt von der Leitung der Meininger Hofkapelle	ER S. 126 f.; Ji S. 46; St S. 67; Briefe III S. 551, 556, 565 f.
28. 2. 1914	Schwerer Zusammenbruch während bzw. nach einem Konzert der Meininger Hofkapelle in Hagen	Ba S. 107; ER S. 127; Ji S. 45; P S. 69; St S. 67; StB S. 34; U S. 20.
27. 3. -26. 4. 1914	Kuraufenthalt in Martinsbrunn bei Meran	ER S. 127 f.; P S. 69; St S. 67 ff.; St B S. 34; U S. 20.
15. 4. 1914	Entlassungsgesuch an den Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen	Ba S. 107:, ER S. 128; He S. 152; L S. 425; P S. 69; St S. 68:6.4.
Ende April bis Ende Mai 1914	Erholungsaufenthalt in Schneewinkel bei Berchtesgaden	Ba S. 107; ER S. 130; St S. 69.
25. 6. 1914	Tod Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen in Bad Wildungen	Ba S. 107; ER S. 130; P S. 69; St S. 69; StB S. 35.
1. 7. 1914	Rücktritt von der Leitung der Meininger Hofkapelle	Ba S. 107:, ER S. 128; St S. 69; StB S. 35.
Juli 1914	Zweiter Ruf durch die Österreichische Regierung für die Übernahme einer Stellung in Wien (von Reger wiederum abgelehnt)	ER S. 123:, St S. 70.
Sommer 1914	Kauf eines Hauses in Jena	Ba S. 107:7. 6.; ER S. 130; L S. 426; St S. 70:Juni; U S. 19.
1. 8. 1914	Ausbruch des ersten Weltkrieges.	

18.8.1914	Erste Musterung für den Kriegsdienst (Ergebnis: dienstuntauglich)	Ba S.110: 19.8.; ER S.123; LS.425; St S. 70.
Ende August 1914	Annahme einer Schreiberstelle beim Bezirkskommando in Meiningen	Ba S.110; ER S.133; L S.425; St S.70; StB S.35.
6.3.1915	Endgültige Abreise aus Meiningen	Ba S.133; ER S.136; St S.70.
15.3.1915	Übersiedlung der Familie Reger (Frau und Kinder) nach Jena	ER S.137; He S.152; P S.69 f.; St S.72; StB S.35.
März 1915 bis Mai 1916	Aufenthalt in Jena	
18.3.1915	Einzug in das eigene Haus in Jena	Ba S.108:1.4.; ER S.137; L S.426.
29.7.1915	Feierliche Einweihung des eigenen Hauses in Jena	ER S.140; St S.75.
3.3.1916	Zweite Musterung für den Kriegsdienst (Ergebnis: dauernd dienstuntauglich)	Ba S.110:8.3.; ER S.140.
11.5.1916	Tod auf einer Reise in Leipzig	Ba S.116; ER S.153 f.; L.S.324 ff.; He S.152; Ji S.47; P S.75; St S.77; StB S.37; U S.20.
14.5.1916	Trauerfeier und Einäscherung in Jena	ER S.155 ff.; L S. 326; P S.75; St S.78 StB S.37.

A N L A G E 2 zu Teil I (B)

Konzerte, Musikfeste und sonstige Gelegenheiten, bei denen Max Reger am Klavier hervorgetraten ist.

Vorbemerkungen: Sofern nicht anders angegeben, handelt es sich um Werke für Klavier allein. Werk- und Literaturangaben beziehen sich nur auf die tatsächliche Mitwirkung Regers am Klavier.
Wie Bagier (S. 62) mit Recht bemerkt, lassen sich die Reisen Regers bei der unglaublichen Fülle der gegebenen Konzerte nicht bis ins einzelne verfolgen; es kann deshalb hier nur eine Auswahl gegeben werden.

Herbst 1884 Weiden	Probespiel für den Klavierunterricht bei Adalbert Lindner	Bertini: Etüden aus op. 29 u. 32	Br S. 50; LS. 41.
Mai 1887 Weiden	Schulkonzert der Präparandenanstalt	Schulhoff: Sonate op. 37	Ba S. 27; Br S. 79f. L S. 44f., 399.
Mai 1888 Weiden	Schulkonzert der Präparandenanstalt	Chopin: Scherzo (b) op. 31	L S. 45 f.; St S. 10
23. 4. 1889 Weiden	Abschluß des Klavierunterrichts bei Adalbert Lindner	Liszt: Isoldens Liebestod	L S. 48f.; St S. 10.
Mai 1889 Weiden	Schulkonzert der Präparandenanstalt	Beethoven: Sonate op. 27, 2	Br S. 80; L S. 45; St S. 10.
Anfang April 1890 Sondershausen	Aufnahmeprüfung für den Besuch des Konservatoriums	Beethoven: Sonate op. 28	Ba S. 36.
Mai 1891 Wiesbaden	Prüfungskonzert des Konservatoriums	Brahms: Händelvariationen	St. S. 14; StB S. 12.
Sommer 1891 Wiesbaden	Prüfungskonzert des Konservatoriums	Reger: 2. Violinsonate op. 3 (UA)	StV S. 3.
21. 11. 1891 Wiesbaden	Prüfungskonzert des Konservatoriums	Reger: 1. Violinson-ate op. 1 (UA)	L. S. 99 Anm. 1; St S. 15; StV S. 1.
20. 2. 1893 Wiesbaden	Prüfungskonzert des Konservatoriums. Abschluß der pianistischen Ausbildung Regers.	Beethoven: Klavierkonzert Nr 4 (G)	Ba S. 39f.; L S. 400; St S. 14 (irrtümlich 1892); StB S. 12.
24. 6. 1893 Bad Nauheim	Lieder- und Klavierabend		St S. 14.
1. 7. 1893 Bad Nauheim	Lieder- und Klavierabend		St S. 14.

16. 8. 1893 Bad Homburg	Klavierabend	Brahms: Rhapsodie (h), u. a.	St S. 14.
17. 10. 1893 Wiesbaden	Konzertabend des Tonkünstlervereins	Reger: Violoncellosonate op. 5 (UA)	StV S. 5.
25. 10. 1893 Danzig	Kammermusikabend	Reger: Violinsonate op. 1	Ba S. 43; L S. 99: 22. 10.; L S. 401; StS. 16.
14. 2. 1894 Berlin	Regerabend	Reger: Violinsonate op. 1; Trio op. 2 (UA); Violoncellosonate Op. 5; Lieder	St S. 16; StB S. 13; irrtümliche Angaben: Ba S. 43 (14. 4.), L S. 401 (23. 10.).
27. 1. 1897 Wiesbaden	Festabend innerhalb der Militärzeit	Wagner: Stücke aus 'Tristan und Isolde', u. a.	St S. 22.
Ende September 1897 Wiesbaden	Abschiedsabend zum Abschluß der Militärzeit		St S. 21.
8. 1. 1899 Weiden	Konzertabend	Reger: Lieder aus op. 4 u. 15; vierhändige Stücke aus op. 10 u. 22; Trio op. 2; 2 Sätze aus d. Violinsonate op. 3; Chopin: Ballade (As) op. 47; Liszt: Harmonies du soir	Ba S. 59; L S. 176, 201 ff., 403; St 35, 37.
11. 12. 1900 München	Kammermusikabend	Reger: Violinsonate op. 41 (UA)	L S. 233f., 404; St S. 37; StV S. 57
April 1902 München	Liederabend	Reger: Lieder	ER S. 26.
18. 4. 1902 München	Kammermusikabend	Reger: Klarinettensonate op. 49, 1 (UA)	L S. 405; St S. 37; StV S. 69.
1. 3. 1903 München	Kammermusikabend	Reger: Klavierquintett op. 64 (UA)	Ba S. 59; L S. 406; St S. 37; StV S. 107.
Winter 1903/04 Berlin, Breslau, Wien	Konzertreisen		Ba S. 64.
Winter 1903/04 Leipzig, Berlin	Liederabende	Reger: Lieder	Er S. 41.
5. 11. 1903 München	Kammermusikabend	Reger: Violinsonate op. 72 (UA)	StV S. 136.
31. 5. 1904 Frankfurt (Main)	Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins	Reger: Violinsonate op. 72	Ba S. 64; St S. 40, 105; StB S. 23f.; StV S. 136.
30. 8. 1904 Amberg	Lehrerfest	Reger: Lieder; Romanze (G) f. Violine u. Klavier o. Op.	ER S. 49f.; St S. 44; StB S. 27.

Herbst 1904 Genf, Lausanne	Konzertreise		Ba S. 67.
22. 10. 1904 München		Reger: Beethoven-Variationen op. 86 (UA)	Ba S. 67; L S. 410; StV S. 204.
19. 11. 1904 Leipzig	Kammermusikabend	Reger: Violinsonate op. 72	St S. 44.
14. 12. 1904 Frankfurt(Main)	Kammermusikabend	Reger: Violincellosonate op. 78 (UA)	StV S. 170.
30. 12. 1904 Frankfurt(Main)			Ba S. 68.
3. 1. 1905 Berlin	Regerabend		Ba S. 68.
6. 1. 1905 Essen			Ba S. 68.
12. 1. 1905 Zürich			Ba S. 68.
25. 1. 1905 Basel			Ba S. 68.
30. 1. 1905 Stuttgart			Ba S. 68.
7. 2. 1905 Köln			Ba S. 68.
13. 2. 1905 Heidelberg			Ba S. 68.
19. 2. 1905 Wien	Regerabend		Ba S. 68.
3./4. 3. 1905 Leipzig	Regerabende		Ba S. 68.
7. 3. 1905 Berlin		Reger: Violinsonate op. 84 (UA)	Ba S. 68; L S. 409 f.; StV S. 200.
27. 3. 1905 Darmstadt			Ba S. 68.
1905 Holland	Konzertreise		St S. 43.
Ende Mai/Anfang Juni 1905 Graz	Musikfest	Reger: Beethovenvariationen op. 86	Ba S. 68.
7. 4. 1906 Berlin		Reger: Suite im alten Stil für Violine u. Klavier op. 93 (UA)	St S. 43; StV S. 220.
1906/07	Konzertreise durch ganz Deutschland		St S. 43.
Oktober 1906 Freiburg(Brsg.), Darmstadt, Köln	Konzertreise		Ba S. 74.
30. 10 1906 Traunstein		Reger: Violinsonate op. 84	Ba S. 74; StV S. 200.

November 1906 Straßburg, Essen, Metz, Saarbrücken, Göttingen, Stuttgart, Karlsruhe, Dresden, Leipzig	Konzertreisen		Ba S. 74.
12. 11. 1906 Köln		Reger: Introduktion, Passacaglia u. Fuge op. 96 (UA)	StV S. 227.
Dezember 1906 Heidelberg, Berlin	Konzertreisen		Ba. S. 74.
Dezember 1906 St. Petersburg	Konzertreisen	Reger: Beethoven-variationen op. 86; Introduktion, Passacaglia und Fuge op. 96; 6 Stücke op. 94; Suite im alten Stil f. Violine u. Klavier op. 93; Violinsonate op. 84; Violoncellosonate op. 28. - Bach: Brandenburgisches Konzert Nr 5.	Ba S. 74 f.; ER S. 63 f.; L S. 414; St S. 43 f.
Januar 1907 Landshut, Berlin, Nürnberg, Stuttgart, Basel, Frankfurt(M), Breslau	Konzertreisen		Ba S. 74.
Januar/Februar 1907 Holland	Konzertreise		Ba. S. 75; St S. 44.
Februar 1907 Stuttgart, Hannover, Zwickau, Bromberg, Duisburg, Düsseldorf	Konzertreisen		Ba S. 74.
März 1907 Bielefeld, Weimar	Konzertreisen		Ba S. 74
November 1907 Leipzig	Bachfest		ER S. 73.
21. 3. 1908 Leipzig	Kammermusikabend	Reger: Klaviertrio op. 102 (UA)	Ba S. 89; StV S. 244.
Ende Mai 1908 Darmstadt	1. Internationales Kammermusikfest		ER S. 77.
17. 2. 1909 Leipzig	Regerabend		Ba S. 90 f.
10. u. 14. 5. 1909 London	Konzertreise		Ba S. 91; ER S. 81; L S. 420; St S. 56.

9. 6. 1909 Darmstadt	2. Internationales Kammermusikfest	Reger: Klarinettensonate op. 107 (UA)	ER S. 82; L S. 420; STV S. 260.
September(?)1909 Kolberg		Bach: Brandenburgisches Konzert Nr 5; Schubert: Forellenquintett	Er S. 83.
7.-9. 5. 1910 Dortmund	Regerfest	Reger: Lieder; Beethovenvariationen op. 86; Introduktion, Passacaglia u. Fuge op. 96; Klarinettensonate op. 107	Ba S. 92ff.; ER S. 86; He S. 152; L S. 420; P S. 35; St S. 57; StB S. 31.
30. 5. 1910 Zürich	Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins	Reger: Klavierquartett op. 113 (UA)	Ba S. 94; ER S. 86; L S. 420; St S. 56; StV S. 277.
5. 11. 19010 Gotha		Reger: Klarinettensonate op. 107	ER S. 94.
20. 11. 1910 Berlin	Regerabend		Ba S. 95f.
4. 3. 1911 Coburg	Regerabend	Reger: Lieder, Kammermusik, Klavierstücke	ER S. 94.
21. 4. 1911 Dresden		Bach: Brandenburgisches Konzert Nr. 5	ER S. 95.
Ende Mai 1911 Darmstadt	Musikfest		ER S. 98.
Sommer 1911 Darmstadt	Bach-Reger-Fest		St S. 60.
Sommer 1911 Hannover	Musikfest		ER S. 99; St S. 60.
Sommer 1911 Bad Pyrmont	Bach-Reger-Fest		Er S. 100; St S. 60.
17. 10. 1911 Bayreuth		Reger: Violinsonate op. 122(UA)	Ba S. 105f.; StV S. 293.
Ende Oktober/ Ende November 1911 Deutschland, Schweiz	Konzertreise	Zweiklavierige Werke von Bach und Reger	ER S. 104; L S. 420; P S. 56; St S. 61.
November 1911 Osnabrück	Max-Reger-Fest		L S. 420.
26. 12. 1911 Meiningen	Konzert der Meininger Hofkapelle	Bach: Brandenburgisches Konzert Nr 5	Briefe III S. 622; St S. 62.
2. 2. 1912 Wiesbaden	dito	dito	Briefe III S. 624.
5. 2. 1912 Landau(Pfalz)	dito	dito	Briefe III S. 625.
8. 2. 1912 Saarbrücken	dito	dito	Briefe III S. 625 f.

10. 2. 1912 Marburg/L.	Konzert der Meininger Hofkapelle	Bach: Brandenburgisches Konzert Nr 5	Briefe III S. 626.
11. 2. 1912 Marburg/L.	Kammermusik-Matinee	Reger: Violoncellosonate op. 116; Saint-Saëns: Septett op. 65	Briefe III S. 626
13. 2. 1912 Darmstadt	Konzert der Meininger Hofkapelle	Bach: Brandenburgisches Konzert Nr 5	Briefe III S. 627.
2. 11. 1912 Magdeburg	dito	Reger: Lieder	Briefe III S. 633.
8. 11. 1912 Karlsruhe	dito Regerfest	Brandenburgisches Konzert Nr5	Briefe III S. 635.
10. 11. 1912 Karlsruhe	Kammermusik-Matinee	Reger: Klarinettensonate op. 107; Brahms: Horntrio op. 40	Briefe III S. 635.
12. 11. 1912 Freiburg(Brsg.)	Konzert der Meininger Hofkapelle	Bach: Konzert (C) für 3 Klaviere	Briefe III S. 636.
16. 11. 1912 Kaiserslautern	dito	Bach: Brandenburgisches Konzert Nr 5	Briefe III S. 637.
18. 11. 1912 Heidelberg	dito	Bach: Konzert (C) für 3 Klaviere	Briefe III S. 637.
30. 11-1912 Mühlhausen/Thür.	dito	Mozart: Konzert (Es) für 2 Klaviere	Briefe III S. 637.
25. 12. 1912 Meiningen	dito	Bach: Konzerte (C und c) für 2 Klaviere	Briefe III L S. 639
9. 2. 1913 Marburg/L.	Kammermusik-Matinee	Reger: Klaviertrio op. 102	Briefe III S. 643.
Anfang März 1913 Kolberg	Regerabend		ER S. 118.
1. -3. 4. 1913 Meiningen	Musikfest		Ba S. 104 f.; ER S. 119; P S. 59; St S. 65.
1. 4. 1913 Meiningen	Kammermusikkonzert	Schubert: Klaviertrio op. 99; Brahms: Liebesliederwalzer; Reger: Klarinettensonate op. 107; Beethovenvariationen op. 86	Briefe III S. 647.
3. 4. 1913 Meiningen	Kammermusikkonzert	Wolf: 4 Lieder; Brahms: Horntrio op. 40; Reger: 4 Lieder	Briefe III S. 648.
22. -24. 6. 1913 Heidelberg	Bach-Reger-Fest		ER S. 120; L S. 425; St S. 66.
24. 10. 1913 Meiningen	Kammermusikkonzert	Bach: Goldbergvariationen f. 2 Klaviere bearb. von J. Rheinberger;	Briefe III S. 649.

		Reger: 6 Lieder; Introduktion, Passacaglia und Fuge op. 96	
30. 10. 1913 Plauen	Konzert der Meininger Hofkapelle	Bach: Brandenburgisches Konzert Nr 5	Briefe III S. 650.
5. 12. 1913 Gotha	dito	dito	Briefe III S. 654.
9. 1. 1914 Pforzheim	dito	Bach: Konzert (c) für 2 Klaviere	Briefe III S. 657.
6. 2. 1914 Würzburg	Kammermusikkonzert	Brahms: Horntrio op. 40; Schubert: 3 Lieder; Brahms: 4 Lieder	Briefe III S. 660.
8. 2. 1914 Marburg/L.	Kammermusikkonzert	Beethoven: Hornsonate op. 17	Briefe III S. 661
28. 2. 1914 Hagen	Konzert der Meininger Hofkapelle	Bach: Konzert (c) für 2 Klaviere	Ji S. 45.
5. 7. 1914 Leipzig	Bachfest		St S. 70.
15. 3. 1915 Leipzig	Kammermusikabend	Reger: Klavierquartett op. 133 (UA)	Ba S. 112; StV S. 321.
29. 7. 1915 Jena	Hauskonzert	Reger: Violinsonate op. 139 (UA)	StV S. 341.
September 1915 Weimar		Reger: Mozartvariationen op. 132a f. 2 Klaviere (UA?)	StV S. 321.
Herbst 1915	Konzertreise	Bach: Klavierkonzert (d)	Ba S. 114; St S. 74 f.
8. 1. 1916 München		Reger: Violinsonate op. 139	StV S. 341.

A N L A G E 3 zu Teil I (B)

Aufstellung über die von Max Reger angefertigten Klavier- bzw. Orgelarrangements nach Werken für oder mit Orchester.

Die Angaben folgen dem 'Reger-Katalog' von Wilhelm Altmann (Altm S. 30-38) und dem 'Thematischen Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke von Max Reger' von Fritz Stein (StV S. 515-524).

1892 Schubert, Franz
Symphonie h-moll. Klavierauszug.
Anm.: Bearbeitung nur geplant lt Brief vom 1. 8. 1892 (S. Briefe I, S. 29).

1893 Jaques-Dalcroze, Emile
"Sancho Pansa". Oper in 1 Akt. Klavierauszug.
Anm.: Nach Lindner (LS. 401) zwischen 1892 und 1894, nach Stein (St S. 19) ab 1895; StV S. 521: 1893. Die Oper kam 1897 in Paris zum Druck (MGG, Bd 6 Sp. 1757). -Die von Bagier (Ba S. 41) mitgeteilte Briefstelle aus dem Jahre 1896 muß sich auf Rüfers 'Ingo' beziehen (4 Akte!); es ist aber fälschlich die Oper von Jaques-Dalcroze angegeben. -Angabe fehlt bei Altmann (Altm) völlig.

1895 Rüfer, Philipp
"Ingo". Große Oper in 4 Akten. Klavierauszug.
Anm. Nach Lindner (L S. 401) zwischen 1892 und 1894, nach Stein (St S. 19) ab 1895. StV S. 522: 1895. Altmann (Altm S. 36) gibt neben 1895 auch 1892 an.

1895 d'Albert, Eugen
Ouvertüre zu Grillparzers 'Esther' op. 8. Klavierauszug zu 4 Händen.

1900 Gouvy, Théodore
Petite Suite Gauloise pour Flûte, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Cors et 2 Bassons op. 90. Klavierauszug zu 4 Händen.

1903 Wolf, Hugo
Penthesilea. Sinfonische Dichtung. Klavierauszug zu 4 Händen.

1904 Wolf, Hugo
Italienische Serenade. Klavierauszug zu 4 Händen.
Anm.: StV S. 524: 1904. Altmann (Altm S. 38) gibt mit 1903 möglicherweise das Entstehungsdatum an; nach Briefe IV, 22. 1. 1904 kam das Manuskript der Bearbeitung aber erst an diesem Tage zum Versand an den Verlag Lauterbach u. Kuhn.

1905 Marteau, Henri
Concert für Violoncell und Orchester op. 7. Klavierauszug (Klavierbegleitung).

1905/1906 Bach, Johann Sebastian
Sechs Brandenburgische Konzerte.
Bearb. für Klavier zu 4 Händen.

1907 Bach, Johann Sebastian
Vier Orchester-Suiten.
Bearb. für Klavier zu 4 Händen.

1909 Strauss, Richard
Feierlicher Einzug für 12 Trompeten, 3 Solotrompeten, 4 Hörner, 4 Posaunen , 2 Tuben und Pauken.
Bearb. für Orgel (mit 2-3 Posaunen und 3 Pauken ad lib.).

1910 Bach, Carl Philipp Emanuel
Vier Symphonien.
Bearb. für Klavier zu 4 Händen.

1912 Beethoven, Ludwig van
Jenaer Symphonie C-Dur, hrsg. von Fritz Stein.
Bearb. für Klavier zu 4 Händen.

1914 Wagner, Richard
Auserlesene Stücke aus Opern.
Übertr. für 2 Klaviere zu 4 Händen.
"Die Meistersinger von Nürnberg", Vorspiel.
" Tannhäuser", Ouvertüre.
"Walküre", Wotans Abschied und Feuerzauber.
"Tristan und Isolde", Vorspiel und Isoldens Liebestod.

1916 Brahms, Johannes
Fünf langsame Sätze aus den Symphonien.
Übertr. für Klavier zu 2 Händen.

Aus op. 68, Symphonie Nr 1: Andante Sostenuto.
Aus op. 73, Symphonie Nr 2: Adagio non troppo.
Aus op. 90, Symphonie Nr 3: Andante.
Aus op. 90, Symphonie Nr 3: Poco Allegretto.
Aus op. 98, Symphonie Nr 4: Andante moderato.

A N L A G E 4 zu Teil I (B)

Aufstellung über die von Max Reger in den Jahren 1893 bis 1901 in der 'Allgemeinen Musikzeitung' und in der 'Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst' besprochenen Werke für oder mit Orchester.

1.) Allgemeine Musikzeitung.

Gotthelf, Felix
Frühlingsfest. Sinfonische Fantasie für Orchester. Op. 7.
(Jg. 20, 1893, Nr 51/52, S. 674/675)

Lamond, Frederic
Sinfonie A-Dur für großes Orchester. Op. 3.
(Jg. 21, 1894, Nr 4, S. 56)

Brüll, Ignaz
3. Serenade für Orchester. Op. 67.
(Jg. 21, 1894, Nr 29/30, S. 401)

Busoni, Ferruccio Benvenuto
Konzertstück für Pianoforte und Orchester. Op. 31a.
(Jg. 21, 1894, Nr 29/30, S. 401)

Urspruch, Anton
'Menschenlos'. Für Männerchor mit willkürlicher Begleitung des Streichorchesters. Op. 30.
(Jg. 21, 1894, Nr 31/32, S. 424)

Neal, Heinrich
'Harald'. Für Männerchor, Tenorsolo und großes Orchester. Op. 18.
(Jg. 21, 1894, Nr 35, S. 454)

Fromm, E.
'Begrüßungschor'. Für Männerchor und Orchester.
(Jg. 21, 1894, Nr 35, S. 454)

Kauffmann, Fritz
Konzert c-moll für Pianoforte und Orchester. Op. 25.
(Jg. 21, 1894, Nr 35, S. 454)

Winkelmann, Theodor
'Waldvöglein'. Ballade mit Begleitung des Orchesters oder des Pianoforte. Op. 15.
(Jg. 21, 1894, Nr 38, S. 494)

2.) Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst.

Pottgießer, Karl
'Das 13. Kapitel der 1. Epistel St. Pauli an die Korinther'. Für Bariton-Solo, gem. Chor, Orchester und Orgel.
(Jg. 6, 1901, Nr 3)

A N L A G E 5 zu Teil I (B)

Aufstellung über die von Max Reger in den Jahren 1893 bis 1901 in der 'Allgemeinen Musikzeitung' und in der 'Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst' besprochenen Werke (Fortsetzung: Klavier- und Orgelmusik, Lieder, Kammermusik).

1.) Allgemeine Musikzeitung.

Urspruch, Anton
Violoncello-Sonate. Op. 29.
(Jg. 20, 1893, Nr 48, S. 630)

Durham, Henry M.
2. Sonate für Orgel

Paine, John Knowles
2 Preludes für Orgel

Foote, Arthur
3 Kompositionen für Orgel

Dubois, Théodore
3 Stücke für große Orgel

Salomé, Th.
10 Stücke für Orgel
(sämtlich Jg. 20, 1893, Nr 49, S. 646)

Gotthelf, Felix
Tragödie. Op. 8. Lieder.
Der Schmied. Op. 9. Lied.
Streichquartett. Op. 10.
(Jg. 20, 1893, Nr 51/52, S. 674/675)

Hornstein, Robert von
Letzte Lieder. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.
(Jg. 21, 1894, Nr 31/32, S. 424)

Neal, Heinrich
5 Lieder. Op. 21.
4 Lieder. Op. 27.
2 Stücke. Op. 28.
Sonate für Klavier. Op. 30.
(Jg. 21, 1894, Nr 35, S. 454)

Frank, Richard
Suite, vierhändig. Op. 9.
Menuett. Op. 13.
4 Klavierstücke. Op. 15.
(Jg. 21, 1894, Nr 35, S. 454)

Heß, Emil
6 Gesänge. Op. 9.
7 Gesänge. Op. 10.
(Jg. 21, 1894, Nr 35, S. 454)

Naubert, August
2 Duette. Op. 41
4 Lieder. Op. 59.
(Jg. 21, 1894, Nr 35, S. 454)

Kretzschmer, Hans
2 Lieder.
Warnke, Ferdinand
3 Lieder. Op. 23,24,25.
Weiß, Berthold
Lieder und Gesänge.
(Sämtlich Jg. 21, 1894, Nr 36, S. 469)
Hildebrand, Ulrich
2 Lieder.
Heegewaldt, G. L.
Lied.
Fried, Oskar
3 Lieder. Op. 1.
Mühlmann, Rudolf
3 Lieder. Op. 1.
Dannehl, Franz
3 Lieder.
5 Lieder. Op. 8.
(sämtlich Jg. 21, 1894, Nr 38, S. 494)

2.) Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst.

Frenzel, Robert
Choralvorspiele. Op. 4.
Choralbearbeitungen. Op. 5.
(Jg. 6, 1901, Nr 2)
Renner, Josef
2. Sonate (c-moll) für Orgel. Op. 45.
(Jg. 6, 1901, Nr 3)

A N L A G E 6 zu Teil I (B)

Aufstellung über die von Max Reger herausgegebenen Werke für oder mit Orchester.

Die Angaben folgen, soweit nicht anders angegeben, dem 'Reger-Katalog' von Wilhelm Altmann (Altm S. 30-38) und dem 'Thematischen Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke von Max Reger' von Fritz Stein (StV S. 515-524).

1903 Bach, Johann Sebastian
Kantate Nr 93 "Wer nur den lieben Gott läßt walten".
Für den praktischen Gebrauch mit vollständigen Vortragszeichen und mit ausgeführter Orgelbegleitung versehen.
Anm.: Bei Altmann (Altm S. 31) trägt die Kantate die Nummer 178.

1903 Bach, Johann Sebastian
Kantate Nr 50 "Nun ist das Heil und die Kraft".
Anm.: Die Ausgabe dieser Kantate war in gleicher Weise wie die Kantate Nr 93 vorbereitet worden; das Manuskript blieb jedoch ungedruckt beim Verlag liegen.

1903 Bach, Johann Sebastian
Kantate Nr 125 "Mit Fried und Freud ich fahr dahin".
Anm.: Der Plan, die Reihe der Ausgaben Bach'scher Kantaten mit dieser Nummer fortzusetzen, kam nicht zur Ausführung.

1903 Wolf, Hugo
'Christnacht'. Für großes Orchester, Soli und gem. Chor.

1903 Wolf, Hugo
Italienische Serenade für kleines Orchester.

1903 Wolf, Hugo
Penthesilea. Sinfonische Dichtung.
Anm.: Die von Max Reger revidierte Partitur ist nicht im Druck erschienen.

1904 Bach, Johann Sebastian
Matthäuspassion.
Anm.: Der Plan Regers, die Orgelstimme zur Matthäuspassion auszuschreiben, kam nicht zur Ausführung. (Erste Nachricht über dieses Vorhaben: Briefe IV, 10. 2. 1904).

x)
1911 Bach, Johann Sebastian
Suite Nr 2 (h-moll).
Cembalo-Stimme.

1911 Bach, Johann Sebastian
Konzert a-moll für Violine.
Cembalo-Stimme.

1911 Bach, Johann Sebastian
Konzert E-Dur für Violine.
Cembalo-Stimme.

1912 Händel, Georg Friedrich
Concerto grosso B-Dur op. 3 Nr 1.

1915 Bach, Johann Sebastian
Brandenburgisches Konzert Br 5 in D-Dur.

1915 Bach, Johann Sebastian
Konzert d-moll für Klavier.

1915 Bach, Johann Sebastian
Konzert c-moll für 2 Klaviere.

1915 Bach, Johann Sebastian
Konzert C-Dur für 2 Klaviere.

1915 Bach, Johann Sebastian
Suite Nr 2 (h-moll).

1915 Bach, Johann Sebastian
Suite Nr 3 (D-Dur).

1916 Bach, Johann Sebastian
Konzert a-moll für Klavier, Flöte und Violine.

1916 Bach, Johann Sebastian
Suite Nr 1 (C-Dur).

1916 Schubert, Franz
Zwischenakts- und Ballettmusik aus 'Rosamunde'.

x)

1909 Bach, Carl Philipp Emanuel
Symphonie Nr 3 (F-Dur).
Cembalo-Stimme.

A N L A G E 7 zu Teil I (B)

Aufstellung über die von Max Reger für Klavier bzw. für Orgel gesetzten Lied-, Klavier-, und Orgelkompositionen.

Die Angaben folgen dem 'Reger-Katalog' von Wilhelm Altmann (Altm S. 30-38) und dem 'Thematischen Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke von Max Reger' von Fritz Stein (StV S. 515-524).

1895 Bach, Johann Sebastian
(4) Ausgewählte Orgelwerke.
Übertr. für Klavier zu 2 Händen.

1896 Bach, Johann Sebastian
(10) Ausgewählte Orgelwerke.
Übertr. für Klavier zu 4 Händen.

1899 Strauss, Richard
(12) Ausgewählte Lieder.
Übertr. für Klavier allein.

1900 Bach, Johann Sebastian
(13) Ausgewählte Choralvorspiele.
Übertr. für Klavier zu 2 Händen.

1902/1903 Bach, Johann Sebastian
(15) Ausgewählte Klavierwerke.
Bearb. für Orgel.

1903 Bach, Johann Sebastian
Zweistimmige Inventionen.
Mit Karl Straube als 'Schule des Triospiels' für Orgel bearbeitet.

1905 Wolf, Hugo
12 Mörike-Lieder.
Bearbeitet für Pianoforte solo.

1906 Brahms, Johannes
(7) Lieder. (H. 1.)
Bearb. für Pianoforte solo.

1907 Brahms, Johannes
(7) Lieder. (H. 2.)
Bearb. für Pianoforte solo.

1910 Jensen, Adolf
(3) Lieder.
Übertr. für Klavier allein,
in: Jensen-Album, hrsg. von Adolf Ruthardt.

1912 Brahms, Johannes
(14) Lieder. (H. 3. 4.)
Bearb. für Pianoforte solo.

1912 Brahms, Johannes
Vier ernste Gesänge. Op. 121.
Übertr. für Klavier allein.

A N L A G E 8 zu Teil I (B)

Verzeichnis der in den Konzerten der fürstlichen Hofkapelle Sondershausen in den Jahren 1886-1890 neu ein- und aufgeführten Instrumentalwerke.

Zusammenfassende Aufstellung nach G. Lutze, Die fürstliche Hofkapelle zu Sondershausen 1801-1901 (Lu H S. 33).

Anm.: Fehlende Angaben zu den Komponisten-namen und zu den Werken wurden nach Möglichkeit ergänzt.

Symphonien:

Schulz-Schwerin, Karl: Symphonie (d).
Schulz-Beuthen, Heinrich: 'Frühlingsfeier'.
Rubinstein, Anton: VI. Symphonie (a) op. 111.
Klughardt, August: III. Symphonie (D) op. 37.
Gouvy, Théodore: II. Symphonie (F) op. 12.
Becker, Albert: Symphonie (g).
Foerster, Alban: I. Symphonie (E).
Schumann, Georg: Symphonie (h).
Laska, Gustav: Symphonie (d).
Strauss: Richard: 'Aus Italien', sinfonische Fantasie op. 16.
Gouvy, Théodore: Sinfonietta (D) op. 80.
Pfohl, Ferdinand: 'Apsarase', sinfonische Dichtung.
Klaussen, W.: Symphonie (C).

Ouvertüren:

Schultze, Adolf: Schauspiel-Ouvertüre.
Schulz-Schwerin, Karl: Ouvertüre zu Schillers 'Braut von Messina'.
Rheinberger, Josef: 'Christophorus', Legende op. 120.
Goetz, Hermann: Frühlings-Ouvertüre op. 15.
Schubert, Franz: Ouvertüre zu 'Des Teufels Lustschloß'.
Goldmark, Karl: Ouvertüre zu Aeschylos' 'Der gefesselte Prometheus' op. 38.
Bagge, Selmar: 'Dido'.

Verschiedenes:

Liszt, Franz: Ungarische Rhapsodie Nr 3.
Moszkowski, Moritz: Spanische Tänze.
Rubinstein, Anton: Sätze aus der Suite 'Bal costumé' op. 103.
Pfohl, Ferdinand: 'Savonarola', Legende.
Scharwenka, Philipp: Arkadische Suite (Es) op. 19.
Bruch, Max: Wettspiele aus 'Achilleus' op. 50.
Draeseke, Felix: Serenade (D) op. 49.

A N L A G E 9 zu Teil I (B)

Auszüge aus den Konzertprogrammen der Symphoniekonzerte des Kurorchesters der Stadt Wiesbaden in den Jahren 1890-1898.

Vorbemerkungen:

Die Programme des Konzertwinters 1893/94 konnten nicht eingesehen werden; sie sind vermutlich durch Kriegseinwirkung verlorengegangen.

Max Regers Militärdienst dauerte von Oktober 1896 bis Oktober 1897 (s. Anl. 1); da für diese Zeit schwerlich ein regelmäßiger Konzertbesuch Regers angenommen werden kann, ist hier von einer Aufzählung der betreffenden Programme abgesehen worden.

Titelergänzungen wurden nur bei (Instrumental-) Werken für oder mit Orchester vorgenommen.

Erläuternde Zusätze stehen in runden Klammern.

Auf nähere Angabe zu Liedern (Gesängen) und Arien wurde verzichtet, da diese größtenteils mit Klavierbegleitung dargeboten wurden.

Die Namen der Komponisten von (Instrumental-)Werken für oder mit Orchester/sind durch Unterstreichungen hervorgehoben./sowie von größeren Vokalwerken mit Orchester

Die Numerierung der Haydn-Symphonien folgt derjenigen des Verlages Breitkopf u. Härtel.

17.10.1890 Beethoven, Ludwig van: II. Symphonie (D) op. 36.
Puchat, Max: Ouvertüre über ein nordisches Thema op. 22.
Bronsart, Hans von: Frühlingsfantasie op. 11.

31.10.1890 Beethoven, Ludwig van: Ouvertüre "Die Weihe des Hauses" op. 124.
Mozart, W.A.: Arie der Zerline aus "Don Juan".
Wagner, R.: Lied des Wolfram aus "Tannhäuser".
Gesänge von F. Ries, J.S. Svendsen, A. Jensen.
Moszkowski, Moritz: Fantastischer Zug (Cortège) aus op. 43.
Liszt, F.: Die Loreley.
Massenet, J.: Arie aus "Herodiade".
Méhul, E.N.: Duett aus "Joseph und seine Brüder".
Tschaikowsky, Peter Iljitsch: Capriccio Italien op. 45.

7.11.1890 Beethoven, Ludwig van: V. Symphonie (c) op. 67.
Beethoven, Ludwig van: 5. Klavierkonzert (Es) op. 73.
Bach, Johann Sebastian: Präludium Es-Dur für Orgel, für Orchester bearbeitet von Bernhard Scholz.
Klavierkompositionen von F. Chopin, F. Liszt, K. Tausig.
Smetana, Friedrich: Lustspielouvertüre (Ouvertüre zu "Die verkaufte Braut").

14.11.1890 Brahms, Johannes: IV Symphonie (e) op. 98.
Mozart, W.A.: Arie aus "Die Zauberflöte".
Jadassohn, Salomon: Scherzo aus der 4. Serenade (F) op. 73.
Gounod, Ch.: Ave Maria.

Mendelssohn Bartholdy, Felix: Konzertouvertüre "Meeresstille und glückliche Fahrt" op. 27.
Flotow, Fr. v.: Romanze aus "Martha".

21. 11. 1890 Mozart, Wolfgang Amadeus: Ouvertüre zu "Die Zauberflöte".
Meyerbeer, G.: Arie aus "Der Prophet".
Bruch, Max: 1. Violinkonzert (g) op. 26.
Liszt, Franz: 'Orpheus'.
Gesänge von A. Rubinstein und J. P. E. Hartmann.
Violinkompositionen mit Klavierbegleitung von C. Cui, H. Wieniawski.
Berlioz, Hector: Trojanischer Marsch aus "Die Trojaner in Carthago".

28. 11. 1890 Cherubini, Luigi: Ouvertüre zu "Medea".
Joachim, Joseph: Konzert in ungarischer Weise (d) op. 11.
Goldmark, Karl: Serenade (3. Satz) aus der Symphonie (Es) op. 26 'Ländliche Hochzeit'.
Bruch, Max: Romanze (a) op. 42 für Violine und Orchester.
Haydn, Joseph: Symphonie (G) Nr 13.
(Solist: Joseph Joachim)

5. 12. 1890 Mozart, Wolfgang Amadeus: Symphonie (C) KV 551.
Arien von Chr. W. Gluck, B. Marcello, N. Jomelli.
Rameau, Jean Philippe: Musette - Rondeau - Tambourin aus "Les Fêtes d'Hébé".
Gesänge von F. Schubert und J. Brahms.
Wagner, Richard: Vorspiel und Isoldens Liebestod aus "Tristan und Isolde".
Rossini, G: Arie aus "Tancred".

19. 12. 1890 Beethoven, Ludwig van: I. Symphonie (C) op. 21.
Saint-Saëns, Camille: 4. Klavierkonzert (c) op. 44.
Mozart, Wolfang Amadeus: Andante aus der Haffner-Serenade KV 250.
Liszt, Franz: Ungarische Phantasie (Phantasie über ungarische Volksmelodien) für Klavier und Orchester.
Berlioz, Hector: Ouvertüre zu "Benvenuto Cellini".
(Solistin: Teresa Carreño)

9. 1. 1891 Wagner, Richard: Faustouvertüre.
Marschner, H.: Arie aus "Hans Heiling".
Gesänge von C. Loewe und R. Schumann.
Gluck, Christoph Willibald: Ballettmusik aus "Paris und Helena".
Gesänge von J. Brahms, H. v. Koß, F. Ries.
Schumann, Robert: I. Symphonie (B) op. 38.

23. 1. 1891 Raff, Joachim: VI. Symphonie (d) op. 189.
Spohr, L.: Arie aus "Jessonda".
Bach, Johann Sebastian: Gavotte aus der Orchester-Suite (D).
Gesänge von R. Franz und F. Schubert.
Wagner, Richard: Karfreitagszauber aus "Parsifal".

Lied von M. Bruch.

30. 1. 1891 Grieg, Edvard: Konzertouvertüre "Im Herbst" op. 11.
Mendelssohn Bartholdy, F.: Konzertarie op. 94 (m. Orch.).
Beethoven, Ludwig van: Violinkonzert (D) op. 61.
Gesänge von B. v. Hochberg und F. Schubert.
Spohr, L.: Adagio aus dem 6. Violinkonzert (g) op. 28 (Violine und Klavier).
Brahms, J.: Ungarische Tänze (Violine und Klavier).

6. 2. 1891 Beethoven, Ludwig van: VIII. Symphonie (F) op. 93.
Brahms, Johannes: 2. Klavierkonzert (B) op. 83.
Albert, Eugen d': Ouvertüre zu "Esther" op. 8.
Klavierkompositionen von F. Schubert und F. Liszt.
(Solist: Eugen d'Albert)

20. 2. 1891 Mendelssohn Bartholdy, Felix: Ouvertüre zum "Sommernachtstraum" op. 21.
Gluck, Chr. W.: Arie aus "Orpheus".
Spohr, Louis: 9. Violinkonzert (d) op. 55.
Meyerbeer, G.: Arie aus "Der Prophet".
Kompositionen für Violine allein von J. S. Bach und N. Paganini.
Gesänge von J. Brahms und E. Lassen.
Wieniawski, Henri: Fantasie über Motive aus Gounods 'Faust' für Violine und Orchester.
(Solist: Eugène Ysage)

5. 3. 1891 Volkmann, Robert: II. Symphonie (B) op. 53.
Gesänge von R. Schumann.
Mendelssohn Bartholdy, Felix: 1. Klavierkonzert (g) op. 25
Gesänge von A. Bungert.
Klavierkompositionen von F. Dreyschock und F. Liszt.
Gesänge von P. I. Tschaikowsky, F. Chopin, E. d'Albert.
Beethoven, Ludwig van: 3. Leonoren-Ouvertüre.
(Solist: Felix Dreyschock)

3. 4. 1891 Liszt, Franz: 'Les Préludes'.
Bruch, Max: Szene aus "Frithjof".
Vieuxtemps, Henri: Adagio und Rondo aus dem 1. Violinkonzert (E) op. 10.
Mozart, W. A.: Arie aus "Die Zauberflöte".
Saint-Saëns, Camille: Ballettmusik aus "Samson und Dalila".
Gesänge von P. Viardot-Garcia und F. Schubert.
Sarasate, P. de: Zigeunerweisen (Violine und Klavier).
Gesänge von R. Schumann.
Raff, Joachim: Ouvertüre zu "Dame Kobold".

30. 10. 1891 Gouvy, Theodor: Divertimento (2. Serenade) f-moll op. 84.
Mozart, Wolfgang Amadeus: 2. Satz aus dem Hornkonzert (Es) Nr 2, KV 317.

Beethoven, Ludwig van: VIII. Symphonie (F) op. 93.
6.11.1891 Cherubini, Luigi: Ouvertüre zu "Anacreon".
Mozart, W. A.: Arie aus "Die Entführung aus dem Serail".
Saint Saëns, Camille: Präludium aus "Le déluge" op. 45.
Cornelius, P.: Arie aus "Der Barbier von Bagdad".
Brahms, Johannes: Tragische Ouvertüre op. 81.
Gesänge von P. Cornelius und A. Jensen.
Mendelssohn Bartholdy, Felix: Scherzo aus der Musik zum "Sommernachtstraum".
Gesänge von A. Bungert und C. Loewe.
13.11.1891 Beethoven, Ludwig van: VI. Symphonie (F) op. 68.
Wagner, R.: Arie aus "Lohengrin".
Grieg, Edvard: Aases Tod und Anitras Tanz aus der 1. Peer-Gynt-Suite.
Gesänge von E. Grieg und P. Mascagni.
Reinecke, Carl: Ouvertüre zu "König Manfred" op. 93.
Wagner, R.: Arie aus "Die Meistersinger von Nürnberg".
20.11.1891 Beethoven, Ludwig van: 1. Leonoren-Ouvertüre.
Tschaikowsky, Peter Iljitsch: 1. Klavierkonzert (b) op. 23.
Schumann, Robert: IV. Symphonie (d) op. 120.
Klavierkompositionen von L. van Beethoven, F. Chopin, F. Liszt.

Wagner, Richard: Ouvertüre zu "Der Fliegende Holländer".
(Solistin: Teresa Carreño)
27.11.1891 Goetz, Hermann: Symphonie (F) op. 9.
Bruch, Max: 1. Satz aus dem 2. Violinkonzert (d) op. 44.
Paganini, Niccolo: 1. Violinkonzert (D) op. 6.

Rameau, Jean Philippe: Rigaudon aus "Dardanus".
Violinkompositionen mit Klavierbegleitung von F. Ries, A. Rubinstein, H. Wieniawski.
Weber, Carl Maria von: Ouvertüre zu "Oberon".

4.12.1891 Mozart, Wolfgang Amadeus: Symphonie (Es) KV 543.
Weber, C. M. v.: Arie aus "Oberon".
Volkmann, Robert: 3. Serenade (d) für Streichorchester.
Gesänge von P. Cornelius, R. Schumann, W. A. Mozart.
Goldmark, Karl: Ouvertüre "Im Frühling" op. 36.

11.12.1891 Beethoven, Ludwig van: Ouvertüre zu "Coriolan" op. 62.
Viotti, Giovanni Battista: 22. Violinkonzert (a).
Berlioz, Hector: Irrlichtertanz aus 'Fausts Verdammung'.
Ernst, Heinrich Wilhelm: Fantasie über Motive aus Rossinis 'Otello' für Violine und Orchester.
Bizet, Georges: Roma-Suite.
(Solist: Eugène Ysaye)
18.12.1891 Mendelssohn Bartholdy, Felix: Ouvertüre zum Märchen von der schönen Melusine op. 32.
Beethoven, Ludwig van: Romanze (F) für Violine und Orchester op. 50.
Beethoven, Ludwig van: III. Symphonie (Es) op. 55.
Liszt, Franz: 'Mazeppa'.

8.1.1892 Spohr, Louis: Ouvertüre zu 'Faust' op. 60.
Bruch, Max: 3. Violinkonzert (d) op. 58.
Cherubini, Luigi: Ballettmusik aus "Les Abencérages".
Violinkompositionen mit Klavierbegleitung von P. de Sarasate.
Brahms, Johannes: III. Symphonie (F) op. 90.
Solist: Pablo de Sarasate)

15.1.1892 Beethoven, Ludwig van: II. Symphonie (D) op. 36.
Schumann, Robert: Klavierkonzert (a) op. 54.
Haydn, J.: Largo aus dem Streichquartett (D) op. 76 Nr 5.
Klavierkompositionen von F. Chopin, R. Schumann, C. Saint-Saëns.
Berlioz, Hector: 'Le Carneval Romain' op. 9.

22.1.1892 Gluck, Christoph Willibald: Ouvertüre zu "Iphigenie in Aulis".
Mozart, W.A.: Arie aus "Figaros Hochzeit".
Saint-Saëns, Camille: 'Le rouet d'Omphale' op. 31.
Gesänge von F. Schubert, P. Cornelius, J. Brahms.
Goldmark, Karl: II. Symphonie (Es) op. 35.

29.1.1892 Haydn, Joseph: Symphonie (B) Nr 12.
Chopin, Frédéric: 2. Klavierkonzert (f) op. 21.
Schumann, Robert: Ouvertüre zu "Manfred" op. 115.
Klavierkompositionen von A. Rubinstein und Th. Leschitzky.
Rheinberger, Joseph: Wallensteins Lager (3. Satz) aus der Wallenstein-Symphonie op. 10.

5.2.1892 Raff, Joachim: VIII. Symphonie (A) op. 205 'Frühlingsklänge'.
Bülow, Hans von: 'Des Sängers Fluch', Ballade nach Uhlands Dichtung für Orchester op. 16.
Saint-Saëns, Camille: Ballett-Divertissement aus "Henry VIII".

12.2.1892 Bargiel, Woldemar: Ouvertüre zu "Medea" op. 22.
Lindner, August: Serenade und Tarantella aus dem Violinkonzert (e) op. 34.
Wagner, Richard: Waldweben aus "Siegfried".

Beethoven, Ludwig van: VII. Symphonie (A) op. 92.

19.2.1892 Raff, Joachim: Konzertouvertüre op. 123.
Saint-Saëns, Camille: 2. Klabierkonzert (g) op. 22.
Balladen von C. Loewe.
Klavierkompositionen von J. S. Bach und F. Liszt.
Gesänge von M Steinberg, P. Cornelius, F. Masbach, A. Becker.
Liszt, Franz: 'Tasso'.

26.2.1892 Brahms, Johannes: Akademische Festouvertüre op. 80
Arien von E. d'Astorga, S. Rosa, F. Durante.
Beethoven, Ludwig van: IV. Symphonie (B) op. 60.
Gesänge von R. Franz und J. Brahms.
Berlioz, Hector: Scherzo de la fée Mab (3. Satz) aus der dramatischen Symphonie 'Roméo et Juliette' op. 17.

Gesänge von G. B. Gordigiani.

18. 3. 1892 Mozart, Wolfgang Amadeus: Symphonie (D) KV 504.
Jehin, Léon: Romanze für Violine und Orchester.
Popper, David: Elfentanz für Violine und Orchester.
Strauss, Richard: 'Tod und Verklärung' op. 24.
Beethoven, Ludwig van: 3. Leonoren-Ouvertüre.

7. 4. 1892 Mendelssohn Bartholdy, Felix: Ouvertüre "Die Hebriden" (Fingalshöhle) op. 26.
Mozart, W. A.: Arie aus "Il re pastore".
Beethoven, Ludwig van: 5. Klavierkonzert (Es) op. 73
Mozart, W. A.: Arie 'Per pietà '.
Bizet, Georges: Adagietto aus der 1. Arlesienne-Suite.
Gesänge von R. Schumann und A. Scarlatti.
Klavierkompositionen von M. Moszkowski, A. Sormann, /F. Liszt.
Gesänge von R. Schumann und R. Franz.
Wagner, Richard: Vorspiel zu "Die Meistersinger von Nürnberg".

8. 7. 1892 Weber, Carl Maria von: Ouvertüre zu "Der Freischütz".
Klavierkompositionen von E. Grieg und R. Erben.
Verdi, G.: Arie aus "Ernani".
Violoncellokompositionen mit Klavierbegleitung von L. van Beethoven und D. Popper.
Mozart, W. A.: Arie aus "Don Juan".
Klavierkompositionen von F. Liszt.
Gillet, Ernest: La Fileuse - Au village - Au moulin.
Gesänge von J. Fischhof, A. Alabieff, A. Ganz.
Violoncellokompositionen mit Klavierbegleitung von P. Mascagni und E. Gillet.
Gounod, Ch.: Walzer-Ariette aus "Romeo und Julia" (m. Gesang).

28. 10. 1892 Beethoven, Ludwig van: Ouvertüre zu "Coriolan" op. 62.
Händel, Georg Friedrich: Oboenkonzert (g).
Doppler, Albert, Franz: Thema und Variationen (a).
Raff, Joachim: IV. Symphonie (g) op. 167.

4. 11. 1892 Schubert, Franz: Symphonie (C).
Gluck, Chr. W.: Arie aus "Alceste".
Mendelssohn Bartholdy, Felix: Ouvertüre zum "Sommernachtstraum" op. 21.
Gesänge von F. Schubert und J. Brahms.
Moszkowski, Moritz: Ballettmusik aus "Boabdil" op. 49.
Rossini, G.: Arie aus "La Cenerentola".

11. 11. 1892 Mozart, Wolfgang, Amadeus: Symphonie (G) KV 318.
Goltermann, Georg: Violoncellokonzert (a) op. 14.
Lachner, Franz: 5. Suite (c) op. 135.
Liszt, Franz: 'Les Préludes'.

18. 11. 1892 Beethoven, Ludwig van: V. Symphonie (c) op. 67.
Wagner, R.: Arie aus "Die Meistersinger von Nürnberg".
Wagner, R.: Karfreitagszauber aus "Parsifal".
Massenet, J.: Arie aus "Der König von Lahore".
Gade, Niels Wilhelm: Konzertouvertüre 'Hamlet' op. 37.
Gesänge von F. Schubert und R. Schumann.

25. 11. 1892 Haydn, Joseph: Symphonie (D) Nr 2.
Mozart, Wolfgang, Amadeus: Violinkonzert (A) KV 219.
Joachim, Joseph: Konzertouvertüre (g) op. 13.
Bach, J. S.: Chaconne (d) für Violine allein.
Brahms, J.: Ungarische Tänze (Violine und Klavier).
(Solist: Joseph Joachim).

2. 12. 1892 Goldmark, Karl: Ouvertüre zu "Sakuntula" op. 13.
Verdi, G.: Arie aus "La Traviata".
Gluck, Christoph, Willibald: "Ballettmusik aus "Paris und Helena".
Gesänge von F. Schubert, F. Gernsheim, F. Mendelssohn B.
Moszkowski, Moritz: Fantastischer Zug (Cortège) aus op. 43.
Strauß, Joh.: Frühlingsstimmen-Walzer (m. Gesang).
Weber, Carl Maria von: Ouvertüre zu "Der Freischütz".

9. 12. 1892 Weber, Carl Maria von: Ouvertüre zu "Euryanthe".
Schubert, Franz: Andante aus der Symphonie (h).
Liszt, Franz: Eine Faust-Symphonie.

14. 12. 1892 Bargiel, Woldemar: Ouvertüre zu "Medea" op. 22.
Hofmann, H.: Monolog aus "Aennchen von Tharau".
Schumann, Robert: Scherzo aus op. 52.
Balladen von G. Loewe.
Händel, Georg Friedrich: Andante aus dem 6. Orchesterkonzert.
Gesänge von J. Sucher, H. Sommer, E. Kroß.
Mozart, Wolfgang Amadeus: Symphonie (C) KV 551.

6. 1. 1893 Beethoven, Ludwig van: IX. Symphonie (d) op. 125.
Mozart, W. A.: Arie aus "Titus".
Schubert, Franz: Zwischenaktsmusik aus "Rosamunde".
Wagner, R.: Fünf Gesänge.
Saint-Saëns, Camille: Ballettmusik aus "Samson und Dalila".
Gesänge von J. Brahms.
Berlioz, Hector: Ouvertüre zu "Béatrice et Bénédict".

13. 1. 1893 Schumann, Robert: II. Symphonie (C) op. 61.
Meyerbeer, G.: Arie aus "Die Hugenotten".
Mendelssohn Bartholdy, Felix: Ouvertüre zum Märchen von der schönen Melusine op. 32.
Gesänge von E. Grieg, F. Schubert, A. Rubinstein.
Liszt, Franz: 'Orpheus'.
Donizetti, G.: Arie aus "Der Liebestrank".

15. 1. 1893 Spangenberg, H.: Heimfahrt nordischer Krieger für Chor a. c.
Rossini, G.: Arie aus "Tell".
Kremser, E.: Lieder für Chor a. c.
Marschner, H.: Arie aus "Hans Heiling".
Zöllner, Heinrich: "Columbus" für Soli, Chor und Orchester.

20. 1. 1893 Brahms, Johannes: II. Symphonie (D) op. 73.
Godard, Benjamin: 2. Violinkonzert (g) op. 131.

Dorn, Otto: Vorspiel zu "Afraja".
Hubay, Jenö: Scènes de la Csárda Nr 5, op.33, für Violine und Orchester.
Beethoven, Ludwig van: 3. Leonoren-Ouvertüre.

3.2.1893 Mendelssohn Bartoldy, Felix: IV. Symphonie (A) op. 90.
Albert, Eugen d': 2. Klavierkonzert (E) op. 12.
Beethoven, Ludwig van: Rondino (Es) o. Op. für 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner.
Klavierkompositionen von L. van Beethoven, F. Schubert, K. Tausig.
Cornelius, Peter: Ouvertüre zu "Der Cid".
(Solistin: Teresa Carreño).

10.2.1893 Mozart, Wolfgang Amadeus: Ouvertüre zu "Figaros Hochzeit".
Mozart, W.A.: Rezitativ und Arie 'Misero me'.
Schubert, Franz: Fantasie (c) op. 15, für Klavier und Orchester bearbeitet von Franz Liszt.
Gesänge von J, Brahms und R. Strauss.
Klavierkompositionen von A. Arensky, F. Chopin, F. Liszt.
Wilhelmj, A.: 'Die Loreley' für Sopran und Orchester.
Viardot-Garcia, P.: Concert-Canzonetta für Sopran und Orchester.
Schumann, Robert: Ouvertüre zu "Genoveva" op. 81.

17.2.1893 Scholz, Bernhard: Symphonie (B) op. 60.
Gesänge von A. Rubinstein, R. Schumann, A. Jensen.
Saint-Saëns, Camille: Violoncellokonzert (a) op. 33.
Fesch, W. de: Variationen über ein altitalienisches Thema für Gesang und Orchester.
Violoncellokompositionen mit Klavierbegleitung von H. Sitt und V. Herbert.
Gesänge von G. Bizet, L. Berger, G. G. Petri.
Wagner, Richard: Vorspiel und Schlußszene aus "Tristan und Isolde".

19.2.1893 Gouvy, Theodor: Festouvertüre.
Seibert, L.: Lied für Männerchor a. c.
Massenet, Jules: Prélude aus "La Vierge".
Abt, F.: 'Abend im Walde' für Männerchor mit Tenorsolo.
Gounod, Ch.: Serenade und Frühlingslied (Gesang und Klavier).
Beethoven, L. van: Andante aus op. 14.
Männerchöre a. c. von F. Silcher und J. B. Zerlett.
Dvořák, Anton: Slawischer Tanz Nr 8.

24.2.1893 Heinrich XXIV. Prinz Reuß: I. Symphonie (c) op. 10.
Raff, Joachim: 'Die Liebesfee', Konzertstück für Violine und Orchester op. 67.
Spohr, Louis: Larghetto aus der III. Symphonie (c) op. 78.
Guiraud, Ernest: Caprice für Violine und Orchester.
Beethoven, Ludwig van: Ouvertüre zu "Egmont" op. 84.

3.3.1893 Spohr, Louis: Konzertouvertüre im ernsten Styl op. 126.
Vieuxtemps, Henri: 5. Violinkonzert (a) op. 37.
Liszt, Franz: Der Tanz in der Dorfschenke (Mephistowalzer), Episode aus Lenaus "Faust".
Bruch, Max: Romanze (a) op. 42 für Violine und Orchester.
Lassen, Eduard: I. Symphonie (D).

5.3.1893 Spohr, Louis: Ouvertüre zu "Jessonda".
Klein, B.: Lied für Männerchor a. c.
Mendelssohn Bartholdy, Felix: Notturno aus der Musik zum "Sommernachtstraum".
Gade, N. W.: Lied für Männerchor a. c.
Brahms, Johannes: Zwei ungarische Tänze.
Männerchöre a. c. von E. S. Engelsberg und C. Kreutzer.
Händel, G. F.: Largo für Violine und Harfe.
Männerchöre a. c. von A. Dregert und H. Weber.
Saint-Saëns, Camille: Marche heroique.

10.3.1893 Hartmann, J. P. E.: III. Symphonie (D) op. 42.
" " " ": Andante aus dem Streichquartett (c).
" " " ": Eine nordische Heerfahrt, Trauerspielouvertüre.
" " " ": Berceuse für Streichinstrumente und Harfe.
" " " ": Skandinavische Volksmusik (2. Suite).

10.4.1893 Grieg, Edvard: 2. Peer-Gynt-Suite.
Beethoven, Ludwig van: 4. Klavierkonzert (G) op. 58.
Mendelssohn Bartholdy, Felix: Violinkonzert (e) op. 64.
Klavierkompositionen von F. Schubert, M. Moszkowski, F. Liszt.
Violinkompositionen mit Klavierbegleitung von R. Schumann und P. de Sarasate.
Wagner, Richard: Vorspiel zu "Die Meistersinger von Nürnberg".

29.9.1894 Beethoven, Ludwig van: 2. Leonoren-Ouvertüre.
Bach, Johann Sebastian: 2. Satz aus dem Doppelkonzert (d) für 2 Violinen und Orchester.
Wagner, R.: Arie aus "Lohengrin".
Tschaikowsky, Peter Iljitsch: 1. Klavierkonzert (b) op. 23.
Gesänge von F. Liszt, J. Brahms, Ch. Gounod.
Klavierkompositionen von F. Liszt.
Saratase, Pablo de: Fantasie über Motive aus Gounods 'Faust' für Violine und Orchester.
(Klavier-Solist: Frederick Lamond).

5.10.1894 Beethoven, Ludwig van: 3. Leonoren-Ouvertüre.
Wagner, R.: Arie aus "Tannhäuser".
Wagner, R.: Arie aus "Die Meistersinger von Nürnberg".
Liszt, Franz: 'Les Préludes'.
Wagner, Richard: Vorspiel zu "Lohengrin".
Gesänge von W. A. Mozart, F. Schubert, R. Strauss.

Wagner, Richard: Wotans Abschied und Feuerzauber aus "Die Walküre".
(Dirigent: Felix Mottl).

6. 10. 1894 Wagner, Richard: Ouvertüre zu "Der fliegende Holländer".
" " : Vorspiel zu "Siegfried".
" " : Vorspiel und Isoldens Liebestod aus "Tristan und Isolde".
" " : Siegfrieds Rheinfahrt und Siegfrieds Tod aus "Götterdämmerung".
" " : Schlußszene aus "Götterdämmerung".
(Dirigent: Felix Mottl)

2. 11. 1894 Beethoven, Ludwig van: IV. Symphonie (F) op. 68.
Verdi, G.: Arie aus "Ein Maskenball".
Humperdinck, Engelbert: Vorspiel zu "Hänsel und Gretel".
Gesänge von R. Leoncavallo und G. Bizet.
Bach, Johann Sebastian: Sarabande aus der Violinsonate(h), für Orchester bearbeitet von Theobald Rehbaum.
Gesänge von F. P. Tosti und M. Rodriguez de Ledesma.

9. 11. 1894 Volkmann, Robert: II. Symphonie (D) op. 53.
Saint-Saëns, Camille: 4. Klavierkonzert (c) op. 44.
Haydn, J.: Largo aus dem Streichquartett (D) op. 76 Nr 5
Klavierkompositionen von R. Schumann, A. Rubinstein, W. Sapellnikow.
Goldmark, Karl: Scherzo (A) op. 45.
Menter, Sofie: Ungarische Zigeunerweisen für Klavier und Orchester, instrumentiert von Peter Iljitsch Tschaikowsky.

16. 11. 1894 Gluck, Christoph Willibald: Ouvertüre zu "Iphigenie in Aulis".
Gesänge von G. B. Bononcini, G Paesiello, A. Scarlatti.
Schumann, Robert: IV Symphonie (d) op. 120.
Gesänge von G. Bizet und J. Massenet.
Liszt, Franz: Der Tanz in der Dorfschenke (Mephistowalzer), Episode aus Lenaus 'Faust'.
Delibes, L.: Chanson Espagnole (Gesang und Orchester).

23. 11. 1894 Bach, Johann Sebastian: Violinkonzert (a).
Beethoven, Ludwig van: Violinkonzert (D) op. 61.
Sgambati, Giovanni: Serenata (4 Satz) aus der Symphonie (D) op. 16.
Violinkompositionen mit Klavierbegleitung von J. Joachim und J. Brahms.
Weber, Carl Maria von: Ouvertüre zu "Oberon".

30. 11. 1894 Brahms, Johannes: III. Symphonie (F) op. 90.
Mozart, W. A.: Arie aus "Figaros Hochzeit".
Saint-Saëns, Camille: Prélude aus "Le déluge" op. 45.
Gesänge von F. Schubert und R. Schumann.
Mozart, Wolfgang Amadeus: Ouvertüre zu "Don Juan".
Weber, C. M. von: Arie aus "Euryanthe".

7. 12. 1894 Haydn, Joseph: Symphonie (B) Nr 12.
Mackenzie, Alexander Campbell: 'Pibroch', schottische Suite für Violine und Orchester op. 42.

Schumann, Robert: Ouvertüre zu "Die Braut von Messina" op. 100.
Sarasate, Pablo de: Carmen-Fantasie für Violine und Orchester.
Spohr, Louis: 2. Satz aus der IV. Symphonie op. 86 'Die Weihe der Töne'.
Sarasate, P. de: Peteneras, spanischer Tanz für Violine und Klavier.
(Solist: Pablo de Sarasate).

11. 1. 1895 Mozart, Wolfgang Amadeus: Symphonie (D) KV 504.
Bellini, V.: Arie aus "Norma".
Beethoven, Ludwig van: Festouvertüre C-Dur (Namensfeier) op. 115.
Haydn, J.: Arie aus "Die Schöpfung".
Humperdinck, Engelbert: Hunoreske (E).
Gounod, Ch.: Walzer-Ariette aus "Romeo und Julia" (m. Gesang).

18. 1. 1895 Albert, Eugen d': Vorspiel zu "Der Rubin".
Bach, Wilhelm Friedemann: Sonate (Konzert) F-Dur für 2 Klaviere.
Beethoven, Ludwig van: Klaviersonate op. 57.
Sinding, Chr.: Variationen (es) für 2 Klaviere.
Klavierkompositionen von F. Chopin.
Liszt, Franz: Concert pathétique für 2 Klaviere.
(Solisten: Eugen d'Albert, Teresa Carreño).

25. 1. 1895 Beethoven, Ludwig van: VIII. Symphonie (F) op. 93.
Méhul, E. N.: Arie aus "Joseph in Ägypten".
Bizet, Georges: Adagietto aus der 1. Arlesienne-Suite.
Wagner, Richard: Arie aus "Lohengrin".
Svendsen, Johann Severin: 'Carneval in Paris' op. 9.
Gesänge von F. Schubert, A. Jensen, E. v. Lade, J. Sucher, F. Ries.
Lade, E. von: Kaiser-Wilhelm-Festmarsch.

1. 2. 1895 Weber, Carl Maria von: Ouvertüre zu "Der Freischütz".
Saint-Saëns, Camille: 3. Violinkonzert (h) op. 61.
Jadassohn, Salomon: Scherzo aus der 4. Serenade (F) op. 73.
Wieniawski, H.: Airs russes für Violine und Klavier.
Schumann, Robert: I. Symphonie (B) op. 38.

8. 2. 1895 Dvořák, Anton: Konzertouvertüre 'In der Natur' op. 91.
Scholz, Bernhard: Szene der Beatrice aus "Die Braut von Messina" für Gesang und Orchester.
Schumann, Robert: Klavierkonzert (a) op. 54.
Gesänge von P. Viardot-Garcia, F. Mendelssohn B., L. Schytte, F. Chopin, F. Liszt.
Liszt, Franz: 'Tasso'.

15. 2. 1895 Mendelssohn Bartholdy, Felix: III. Symphonie (a) op. 56.
Beethoven, Ludwig van: 'An die Hoffnung', instrumentiert K. A. G. Riccius.
Bach, Johann Sebastian: Air aus der 3. Orchester-Suite (D).
Gesänge von A. Rubinstein, R. Franz, E. Lassen.
Beethoven, Ludwig van: Ouvertüre zu "Egmont" op. 84.

8.3.1895 Brahms, Johannes: IVSymphonie (e) op. 98.
Wieniawski, Henri: 2. Violinkonzert (d) op. 22.
Berlioz, Hector: Irrlichtertanz und Sylphentanz aus 'Fausts Verdammung'.
Mendelssohn Bartholdy, Felix: Ouvertüre "Meeresstille und glückliche Fahrt" op. 27.

5.4.1895 Beethoven, Ludwig van: Ouvertüre "Die Weihe des Hauses" op. 124.
Paganini, Niccolo: 1. Satz aus dem 1. Violinkonzert (D) op. 6.
Liszt, Franz: 'Orpheus'.
Wieniawski, Henri: Fantasie über Motive aus Gounods 'Faust' für Violine und Orchester.
Bizet, Georges: 'Jeux d'enfants', petite suite op. 22.

19.10.1895 Mascagni, Pietro: Intermezzo aus "Freund Fritz".
" " : Zwei Gesänge.
" " : Vorspiel zu "Die Rantzau".
" " : Serenade und Romanze aus "Silvano".
" " : Traum aus "Ratcliff".
" " : Intermezzo aus "Ratcliff".
" " : Fantasie aus "Freund Fritz".
" " : Intermezzo aus "Cavalleria rusticana".
(Dirigent: Pietro Mascagni)

8.11.1895 Beethoven, Ludwig van: VII. Symphonie (A) op. 52.
Verdi, G.: Arie.
Cherubini, Luigi: Ballettmusik aus "Ali Baba".
Gesänge von H. Riedel und P. Cornelius.
Recnicek, Emil Nikolaus von: Ouvertüre zu "Donna Diana".
Alabieff, A.: 'Die Nachtigall' für Gesang und Orchester.

14.11.1895 Volkmann, Robert: Concert-Ouvertüre (C) o. Op.
Brahms, Johannes: Violinkonzert (D) op. 77.
Mozart, Wolfgang Amadeus: Andante aus der Serenade (D) KV 320.
Tartini, G.: Violinsonate.
Schumann, Robert: I. Symphonie (B) op. 38.
(Solist: Joseph Joachim)

22.11.1895 Gade, Niels Wilhelm: IV. Symphonie (B) op. 20.
Liszt, Franz: Fantasie über ungarische Volksmelodien für Klavier und Orchester.
Saint-Saëns, Camille: 'Le rouet d'Omphale'.
Klavierkompositionen von R. Schumann, F. Chopin, Th. Kullak.
Grieg, Edvard: Aases Tod und Anitras Tanz aus der 1. Peer-Gynt-Suite.
Klavierkompositionen von C. M. Weber.
Brahms, Johannes: Akademische Festouvertüre op. 80.

29.11.1895 Schubert, Franz: Symphonie (h).
Verdi, G.: Arie.
Dvořák, Anton: Ouvertüre 'Carneval' op. 92.
Leoncavallo, R.: Prolog aus "Bajazzo".
Lachner, Franz: Intermezzo aus der 2. Suite (e) op. 115.
Gesänge von A. Rubinstein und G. Fauré.
Weber, Carl Maria von: Ouvertüre zu "Euryanthe".

6. 12. 1895 Mozart, Wolfgang Amadeus::Symphonie (es) KV 543.
Spohr, Louis: 7. Violinkonzert (e) op. 38.
Berlioz, Hector: Ouvertüre zu "König Lear" op. 4.
Ernst, Heinrich Wilhelm: Ungarische Lieder, Fantasie für Violine und Orchester.
Monsigny, Pierre Alexandre: Chaconne und Rigaudon aus "Aline".
Bach, Johann Sebastian: Air aus der 3. Orchester-Suite
Kompositionen für Violine allein von N. Paganini /(D)
(Solist: Willy Burmester).

13. 12. 1895 Brahms, Johannes: II. Symphonie (D) op. 73
Strauss, R.: Friedenserzählung aus "Guntram".
Beethoven, Ludwig van: Ouvertüre zu "Coriolan" op. 62.
Wagner, R.: Gebet aus "Rienzi".
Goldmark, Karl: Scherzo (e) op. 19.
Gesänge von R. Schumann, F. Liszt, A. Rubinstein.

10. 1. 1896 Mendelssohn Bartholdy, Felix: Ouvertüre zum Märchen von der schönen Melusine op. 32.
Lindner, August: Violoncellokonzert (e) op. 34.
Grieg, Edvard: Klavierkonzert (a) op. 16.
Violoncellokompositionen mit Klavierbegleitung von F. Chopin und D. Popper.
Klavierkompositionen von R. Wagner, M. Glinka, F. Liszt.
Rheinberger, Joseph: Wallensteins Lager (Scherzo) aus der Wallenstein-Symphonie op. 10.

17. 1. 1896 Berlioz, Hector: Ouvertüre 'Le Carneval Romain' op. 9.
Gesänge von F. Schubert.
Schubert, Franz: Fantasie (f) op. 103, für Orchester übertragen von Felix Mottl.
Gesänge von F. Mottl, F. Liszt, C. M. v. Weber.
Beethoven, Ludwig van: III. Symphonie (Es) op. 55.
(Dirigent: Felix Mottl).

17. 1. 1896 Wagner, Richard: Vorspiel zu "Die Meistersinger von Nürnberg".
Wagner, R.: Preislied aus "Die Meistersinger von Nürnberg".
Liszt, Franz: 'Tasso'
Wagner, Richard: "Die Walküre", 1. Akt.
(Dirigent: Felix Mottl).

24. 1. 1896 Schumann, Robert: Ouvertüre zu "Manfred" op. 115.
Saint-Saëns, C.: Arie aus "Samson und Dalila".
Chopin, Frédéric: 2. Klavierkonzert (f) op. 21.
Svendsen, Johann Severin: 'Zorahayd' op. 11.
Gesänge von P. Cornelius und J. Brahms.
Cherubini, Luigi: Ouvertüre zu "Anacréon".

7. 2. 1896 Reinecke, Carl: III. Symphonie (g) op. 227.
Wieniawski, Henri: 2. Violinkonzert (d) op. 22.
Händel, Georg Friedrich: Air und Allegro moderato aus dem Orchesterkonzert (d).
Grieg, Edvard: Fjeldslåt (Auf den Bergen), Hmoreske (a) op. 19, für Orchester übertragen von Alexander Friedrich von Hessen.

Tschaikowsky, Peter, Iljitsch: Sérénade melancolique für Violine und Orchester.
Saint-Saëns, Camille: Habanaise für Violine und Orchester.

21. 2. 1896 Beethoven, Ludwig van: V. Symphonie (c) op. 67.
Weber, C. M. v.: Arie aus "Oberon".
Spohr, Louis: Larghetto aus der III. Symphonie (c) op. 78.
Gesänge von P. Cornelius, R. Strauss, C. M. v. Weber.
Wagner, Richard: Eine Faust-Ouvertüre.
Wagner, R.: Isoldens Liebestod aus "Tristan und Isolde".

28. 2. 1896 Goldmark, Karl: Ouvertüre zu "Sakuntula" op. 13.
Beethoven, Ludwig van: 3. Klavierkonzert (c) op. 37.
Ernst, Heinrich Wilhelm: Violinkonzert (fis) op. 23.
Klavierkompositionen von R. Schumann, J. Brahms, F. Liszt.
Spohr, Louis: Adagio aus dem 9. Violinkonzert (d) op. 55.
Klavierkompositionen von F. Chopin und A. Grünfeld.

13. 3. 1896 Tschaikowsky, Peter Iljitsch: VI. Symphonie (h) op. 74.
Haydn, J.: Arie aus "Die Jahreszeiten".
Liszt, Franz: Fantasie über ungarische Volksmelodien für Klavier und Orchester.
Gesänge von F. Schubert, F. Hiller, C. Loewe.
Klavierkompositionen von L. van Beethoven, R. Schumann, F. Liszt.
Reznicek, Emil Nikolaus von: Ouvertüre zu "Donna Diana".

---

29. 10. 1897 Beethoven, Ludwig van: Ouvertüre zu "Coriolan" op. 62.
Wagner, R.: Preislied aus "Die Meistersinger von Nürnberg".
Beethoven, L. van: Arie aus "Fidelio".
Beethoven, Ludwig van: VIII. Symphonie (F) op. 93.
Gesänge von F. Schubert, R. Schumann, E. Grieg.
Beethoven, Ludwig van: 3. Leonoren-Ouvertüre.

5. 11. 1897 Mendelssohn Bartholdy, Felix: IV. Symphonie (A) op. 90.
Strauss, R.: 'Hymnus' op. 33 Nr 3 für Gesang und Orchester.
Saint-Saëns, Camille: Le Déluge, poème biblique op. 45.
Wagner, R.: Wahnmonolog aus "Die Meistersinger von Nürnberg".
Berlioz, Hector: Ouvertüre zu "Benvenuto Cellini" op. 23.
Gesänge von F. Mottl, F. Liszt, E. A. Herrmann.
Gade, Niels Wilhelm: Lustspielouvertüre o. Op.

12. 11. 1897 Haydn, Joseph: Symphonie (D) Nr 4.
Mac Dowell, Edward Alexander: 2. Klavierkonzert (d) op. 23.
Lalo, Edouard: Rhapsodie für Orchester.
Klavierkompositionen von L. van Beethoven, F. Schubert, F. Liszt.
Brahms, Johannes: Haydn-Variationen op. 56.

Liszt, Franz: Fantasie über ungarische Volksmelodien für Klavier und Orchester.
(Solistin: Teresa Carreño)

19. 11. 1897 Klughardt, August: Konzertouvertüre 'Im Frühling' op. 30.
Tschaikowsky, Peter, Iljitsch: 2. Klavierkonzert (G) op. 44.
Brahms, Johannes: Violinkonzert (D) op. 77.
Klavierkompositionen von F. Chopin und F. Liszt.
Wieniawski, Henri: Allegro mederato aus dem 1. Violinkonzert (fis) op. 14.
Mozart: Wolfgang Amadeus: Ouvertüre zu "Figaros Hochzeit".
(Solist: Alexander Siloti)

26. 11. 1897 Beethoven, Ludwig van: II. Symphonie (D) op. 36.
Mozart, W. A.: Arie aus "Titus".
Schubert, Franz: Symphonie (h).
Bruch, M.: Arie aus "Achillaus".
Berlioz, Hector: Ouvertüre 'Le Carneval Romain' op. 9.
Gesänge von F. Schubert, J. Brahms, R. Schumann.
Wagner, Richard: Vorspiel zu "Die Meistersinger von Nürnberg".

4. 12. 1897 Berlioz, Hector: 'Fest bei Capulet' und 'Liebesszene' aus der dramatischen Symphonie "Roméo et Juliette" op. 17.
Beethoven, Ludwig van: Violinkonzert (D) op. 61.
Weber, Carl Maria von: Ouvertüre zu "Der Freischütz".
Paganini, Niccolo: Hexentänze, für Violine und Orchester bearbeitet von Willy Burmester.
Wagner, R.: Frühlingslied aus "Die Walküre".
Cornelius, Peter: Ouvertüre zu "Der Barbier von Bagdad".
(Solist: Willy Burmester; Dirigent: Felix Mottl).

10. 12. 1897 Mendelssohn Bartholdy, Felix: Ouvertüre zum Märchen von der schönen Melusine op. 32.
Verdi, G.: Arie aus "La Traviata".
Bizet, Georges: Roma-Suite.
Gesänge von F. Schubert.
Rameau, Jean Philippe: Rigaudon aus "Dardanus".
Chopin, F.: Mazurka 'La Coquette' für Gesang und Orchester.
Liszt, Franz: Les Préludes.

7. 1. 1898 Haydn, Joseph: Militärsymphonie (G) Nr 11.
Gesänge von L. van Beethoven, J. Haydn, R. Schumann.
Wagner, Richard: Siegfriedidyll.
Gesänge von J. Brahms und F. Schubert.
Violinkompositionen mit Klavierbegleitung von A. Wilhelmj und P. de Sarasate.
Wagner, Richard: Wotans Abschied und Feuerzauber aus "Die Walküre".
Wagner, Richard: Huldigungsmarsch.
(Dirigent: Felix Mottl)

14.1.1898 Weber, Carl Maria von: Ouvertüre zu "Euryanthe".
Mendelssohn Bartholdy, Felix: Violinkonzert (e)op. 64.
Grieg, Edvard: Holberg-Suite.
Sarasate, Pablo de: Zigeunerweisen für Violine und Orchester.
Schumann, Robert: IV. Symphonie (d) op. 120.
(Solist: Pablo de Sarasate)

28.1.1898 Mendelssohn Bartholdy, Felix: Ouvertüre zum "Sommernachtstraum" op. 21
Albert, Eugen d': 2. Klavierkonzert (E) op. 12.
Mendelssohn Bartholdy, Felix: Scherzo aus der Musik zum "Sommernachtstraum".
Klavierkompositionen von F. Chopin.
Beethoven, Ludwig van: V. Symphonie (c) op. 67.
(Solist: Eugen d'Albert).

4.2.1898 Wagner, Richard: Eine Faust-Ouvertüre.
Viotti, Giovanni Battista: 22. Violinkonzert (a).
Weber, Carl Maria von: Ouvertüre zu "Der Freischütz".
Schumann, Robert: Fantasie op. 131 für Violine und Orchester.
Berlioz, Hector: Ouvertüre zu "Benvenuto Cellini" op. 23.
(Solist Joseph Joachim).

11.2.1898 Mozart, Wolfgang Amadeus: Symphonie (g) KV 550.
Händel, G. F.: Arie.
Tschaikowsky, Peter Iljitsch: 1. Klavierkonzert (b) op. 23.
Delibes, L.: Arie aus "Lakmé".
Klavierkompositionen von R. Schumann, O. Gabrilowitsch, K. Tausig.
Schumann, Robert: Ouvertüre, Scherzo und Finale op. 52.

4.3.1898 Mendelssohn Bartholdy, Felix: Ouvertüre 'Die Hebriden' (Fingalshöhle) op. 26.
Mozart, W. A.: Arie aus "Cosi fan tutte".
Bruch, Max: 1. Violinkonzert (g) op. 26.
Wagner, R.: Preislied aus "Die Meistersinger von Nürnberg".
Berlioz, Hector: "Le Bal" (2. Satz) aus der Symphonie fantastique op. 14.
Gesänge von R. Franz, A. Kleffel, R. Schumann.
Schubert, Franz: Marsch (h), für Orchester bearbeitet von Franz Liszt.
(Dirigent: Felix Mottel).

18.3.1898 Beethoven, Ludwig van: 3. Leonoren-Ouvertüre.
Wagner, R.: Lied Wolframs aus "Tannhäuser".
Rameau, Jean Philippe: Musette und Tambourin aus "Les fêtes d'Hébé".
Gesänge mit Orchesterbegleitung von A. Rubinstein und C. Chaminade.
Saint-Saëns, Camille: 'Phaëton' op. 39.
Massenet, J.: Arioso aus "Der König von Lahore".
Bizet, Georges: Adagietto aus der 1. Arlesienne-Suite.
Gesänge mit Orchester von V. Massé und St. Moniuszko
Wagner, Richard: Ouvertüre zu "Tannhäuser".

4.5.1898 Beethoven, Ludwig van: Feierlicher Marsch aus "Die Ruinen aus Athen".
Lindpaintner, Peter Joseph van: Melodramatische Komposition des Schiller'schen' Liedes von der Glocke '.
Beethoven, Ludwig van: Violinkonzert (D) op. 61.
Gesänge von W. A. Mozart und E. Kroß.

A N L A G E 10 zu Teil I (B)

Auszüge aus den Konzertrpogrammen der Sinfoniekonzerte und der größeren Chorkonzerte der verschiedenen Konzertgeber in München für die Zeit von September 1901 bis März 1907.

Vorbemerkungen: Von den Programmen im angegebenen Zeitraum waren nur diejenigen der Musikalischen Akademie und diejenigen des Münchener Orchestervereins zu ermitteln; beide Sammlungen sind jedoch lückenhaft. Mit Sicherheit sind die Programmzettel der Kaim-Konzerte durch die Kriegsereignisse der Jahre 1939-1945 in Verlust geraten.

Mit Ausnahme der Musikabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek München, die eine Programmsammlung des Münchener Orchestervereins verwahrt, enthalten weder die Städtische Musikbibliothek München noch die Monacensia-Abteilung der Stadtbibliothek München irgendwelche Programmsammlungen der damaligen Zeit.

So ergibt sich die nachfolgende Aufstellung überwiegend aus den Vorankündigungen und den Besprechungen der 'Signale für die Musikalische Welt'; denn nur diese Zeitschrift enthält für fast alle der hier mitgeteilten Konzertveranstaltungen deren genaue Programmfolge.

Da aber in der genannten Zeitschrift nähere Daten zu den ein zelnen Konzerten fehlen, ließ sich die Aufeinanderfolge der Konzerte nur annähernd festlegen. Die hier gebrachte Zusammenstellung kann daher nur als eine Übersicht über die damals zur Aufführung gelangten Werke, nicht aber zugleich auch als verbindlich fü r die zeitliche Abfolge der Konzerte gewertet werden.

Konzertprogramme sind in den Jahrgängen der Zeitschriften der damaligen Zeit 'Neue Zeitschrift für Musik', 'Neue Musikzeitung', 'Der Kunstwart', 'Die Musik', nicht oder nur ganz vereinzelt enthalten.

Ti telergänzungen wurden nur bei (Instrumental-)Werken für oder mit Orchester vorgenommen. Auf nähere Angaben zu Liedern (Gesängen) und Arien wurde verzichtet. Im Gegensatz zu Anl. 9 sind die Namen der Komponisten von (Instrumental-)Werken für oder mit Orchester sowie von größeren Vokalwerken mit Orchester nicht durch Unterstreichungen hervorgehoben, da derartige Werke durchaus vorherrschen.

Die Numerierung der Haydn-Symphonien folgt derjenigen des Verlages Breitkopf u. Härtel.

Erläuterungen der Abkürzungen:
Kaim = Kaimorchester,
VSK = Volkssymphoniekonzerte des Kaimorchesters,
MA = Musikalische Akademie,
MOV = Münchener Orchesterverein,
Porges = Porges'scher Chorverein,
MLGV = Münchener Lehrergesangverein.

Kaim
22.10.1901 Bach, Johann Sebastian: Violinkonzert (E).
Lalo, Edouard: Symphonie espagnole (d) op. 21 für Violine und Orchester.
Beethoven, Ludwig van: I. Symphonie (C) op. 21.
Strauss, Richard: 'Tof und Verklärung' op. 24.

Kaim
29.10.1901 Schumann, Robert: I. Symphonie (B) op. 38.
Liszt, Franz: 'Ce qu' on entend sur la montagne'.
Weber, Carl Maria von: Ouvertüre zu "Oberon".
Weber, Carl Maria von: Arie aus "Der Freischütz".

MA
1.11.1901 Liszt, Franz: Ungarische Krönungsmesse.
Beethoven, Ludwig van: IX Symphonie (d) op. 125.
Kaim - Borodin, Alexander: II. Symphonie (h).
Liszt, Franz: 2. Klavierkonzert (A).

MA
8.11.1901 Gluck, Christoph Willibald: Ouvertüre zu 'Iphigenie in Aulis'.
Bach, Johann Sebastian: 2. Brandenburgisches Konzert (F).
Mendelssohn Bartholdy, Felix: Violinkonzert (e) op. 64.
Mozart, Wolfgang Amadeus: Symphonie (Es) KV 543.
Beethoven, Ludwig van: 2. Leonoren-Ouvertüre.
Kaim - Brahms, Johannes: IV. Symphonie (e) op. 98.
Berlioz, Hector: Ouvertüre 'Le roi Lear' op. 4.
Mendelssohn Bartholdy, Felix: Ouvertüre zu Shakespeares 'Sommernachtstraum' op. 21.
Händel, G. Fr.: Arie aus 'L'Allegro, il pensiero e il Moderato'.

MA
22.11.1901 Bruckner, Anton: IV. Symphonie (Es).
Borodin, Alexander: Eine Steppenskizze aus Mittelasien.
Beethoven, Ludwig van: 5. Klavierkonzert (Es) op. 73.
Berlioz, Hector: Ouvertüre zu "Benvenuto Cellini" op. 23.
Kaim - Mahler, Gustav: IV. Symphonie (G).

MOV
29.11.1901 Rosetti, Antonio: Symphonie (B).
Lully, Jean Baptiste : Bruchstücke aus der Oper "Isis".
Heise, Peter: Zyklus 'Dyvekes Lieder'.
Reber, Henri: II. Symphonie (C).

MA
6.12.1901 Rheinberger, Joseph: 'Wallenstein', sinfonisches Tonge-

mälde, op. 10.
Lieder von J. Brahms.
Haydn, Joseph: Symphonie (C) Nr 7.
Lieder von R. Strauss und H. Wolf.
Mendelssohn Bartholdy, Felix: Ouvertüre 'Die Hebriden' (Fingalshöhle) op. 26.

Kaim - Rheinberger, Joseph: Konzert für Orgel und Orchester (F) op. 137.
Tschaikowsky, Peter Iljitsch: Violinkon-zert (D) op. 35.
Sibelius, Jean: "Der Schwan von Tuonela".

Porges - Liszt, Franz: Missa choralis.

MA
25. 12. 1901 Beethoven, Ludwig van: IV. Symphonie (B) op. 60.
Schillings, Max von: Symphonischer Prolog zu Sophokles' 'König Oedipus' op. 11.
Liszt, Franz: 1. Klavierkonzert (Es).
Weber, Karl Maria von: Ouvertüre zu "Der Freischütz".

MA
20. 1. 1902 Röhr, Hugo: "Ekkehard", dramatische Dichtung in 3 Abteilungen für Soli, Chor, Orchester und Orgel. (Dirigent: Der Komponist)

VSK - Liszt, Franz: 2. Klavierkonzert (A).
" " : 'Tasso".
" " : Eine Faust-Symphonie.

Kaim - Strauss, Richard: Bruchstücke aus "Feuersnot".

MA
14. 2. 1902 Cherubini, Luigi: Ouvertüre zu "Medea".
Saint-Saëns, C.: Arie aus "Samson und Dalila".
Tschaikowsky, Peter Iljitsch: VI. Symphonie (h) op. 74.
Lieder von P. I. Tschaikowsky.
Svendsen, Johann Severin: 'Carneval in Paris' op. 9.

MA
28. 2. 1902 Smetana, Friedrich: Ouvertüre zu "Die verkaufte Braut".
Lieder von R. Strauss.
Sibelius, Jean: 'Der Schwan von Tuonela'.
" " : 'Lemminkäinen zieht heimwärts'.
Lieder von J. Sibelius.
Liszt, Franz: Eine Symphonie zu Dantes 'Divina Comme-
- - Bach, Johann Sebastian: Konzert (a) für 4 Klaviere. /dia'.
- - Wolf-Ferrari, Frmanno: Sinfonia da camera (B) für Bläser
Porges - Haydn, Joseph: Die Schöpfung. [op. 8.

MA
23. 3. 1902 Bach, Johann Sebastian: Matthäuspassion.
Kaim - Bach, Johann Sebastian: 2. Orchester-Suite (h).
Beethoven, Ludwig van: IX Symphonie (d) op. 125.

MA
4. 4. 1902 Brahms, Johannes: III. Symphonie (F) op. 90.
Schillings, Max von: 'Hexenlied' von E. v. Wildenbruch, mit melodramatischer Musik.
Ritter, Alexander: 'Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe', symphonische Trauermusik.

	Mozart, Wolfgang Amadeus: Andante und Allegro aus dem Konzert für Flöte und Harfe KV 299.
	" " " : Arie "Vorrei spiegarvi" KV 418.
	" " " : Thema und Variationen aus dem Divertimento KV 334.
	" " " : Symphonie (C) KV551.
MA 2.3.1906	Schumann, Robert: Ouvertüre zu 'Genoveva' op. 81.
	Schmidt, Franz: Zwischenspiel und Karnevalsmusik aus "Notre Dame".
	Bruckner, Anton: III. Symphonie (d).
Kaim -	Furtwängler, Wilhelm: Symphonische Dichtung (h).
	Beethoven, Ludwig van: Ouvertüre 'Die Weihe des Hauses' op. 124.
	Bruckner, Anton: IX. Symphonie (d).
Kaim -	Weingartner, Felix: 'Das Gefilde der Seligen' sinfonische Dichtung op. 21.
	Kaskel, Karl von: Lustspiel-Ouvertüre op. 14.
	Beethoven, Ludwig van: V. Symphonie (c) op. 67.
- -	Schumann, Robert: Ouvertüre zu 'Julius Cäsar' op. 128.
	Brahms, Johannes: III. Symphonie (F) op. 90.
MA 16.3.1906	Reuß, August: 'Judith', Tondichtung für Orchester op. 20.
	Wagner, Richard: Siegfried-Idyll.
	Berlioz, Hector: 'Harold in Italien' op. 16.
MA 23.3.1906	Haydn, Joseph: Symphonie (C) Nr 17.
	Loeffler, Charles Marie: 'La mort de Tintagiles', Poème dramatique.
	Beethoven, Ludwig van: V. Symphonie (c) op. 67.
Porges -	Bach, Johann Sebastian: Kantate Nr 182 "Himmelskönig sei willkommen".
	Reger, Max: Choralkantate "O Haupt voll Blut und Wunden".
	Bach, Johann Sebastian: Kantate Nr 67 "Halt im Gedächtnis Jesum Christum".
MA -	Bruckner, Anton: IV. Symphonie (Es).
	Schmitt, Aloys: Sinfonische Fantasie.
- -	Mozart, Wolfgang Amadeus: Messe (c) KV 427.
Kaim -	Hadley, Henry K.: 2 Sätze aus der II. Symphonie (f) op. 30 (Die vier Jahreszeiten).
	" " : Symphonische Fantasie op. 46
	Strauss, Richard: 'Tod und Verklärung' op. 24.
MA 8.4.1906	Beethoven, Ludwig van: Missa solemnis op. 123.
Kaim -	Händel, Georg Friedrich: Concerto grosso (d).
	Beethoven, Ludwig van: IX. Symphonie (d) op. 125.
- -	Pierné, Gabriel: "Der Kinderkreuzzug", Oratorium.
MOV -	Klose, Friedrich: Messe (d).
Kaim -	Ingenhoven, Jan: 'Zarathustralied'.
	Diepenbrock, A.: 'Vondels Fahrt', für Gesang und Orchester.

	Boehe, Ernst: 'Aus Odysseus Fahrten' op.6. T. I: Des Helden Ausfahrt.
	Violinkompositionen mit Orchesterbegleitung von J.S.Bach und L. Spohr.
	Weber, Carl Maria von: Ouvertüre zu "Oberon".
Kaim -	Franck, César: 'Les Eolides', Poème symphonique.
	Dvořák, Anton: 'Husitzka', dramatische Ouvertüre op. 67.
	Suk, Josef: Suite 'Ein Märchen' op. 16.
Kaim -	Thuille, Ludwig: "Gugeline", 3. Akt.
	Wolf, H.: Monolog des Lukas aus "Der Corregidor".
	vom Rath, Felix: Klavierkonzert (b) op. 6.
	Schillings, Max von: 'Ein Zwiegespräch', Tongedicht.
	Istel, Edgar: Eine Singspiel-Ouvertüre op. 17.
Kaim -	Mozart, Wolfgang Amadeus: Violinkonzert (A) KV 219.
MA 13. 3. 1903	Bruckner, Anton: V. Symphonie (B).
	Beethoven, Ludwig van: 5. Klavierkonzert (Es) op. 73.
	Klavierkompositionen von J. Brahms und F. Liszt.
	Liszt, Franz: 'Tasso'.
Porges -	Wolf-Ferrari, Ermanno: "Das neue Leben", Oratorium.
MA -	Lamond, Frederic: Konzertouvertüre 'Aus dem schottischen Hochlande' op. 4.
MA 5. 4. 1903	Bach, Johann Sebastian: Matthäuspassion.
- -	Pfitzner, Hans: Musik zu Ibsens 'Das Fest auf Solhaug'.
	" " : Stücke aus "Der arme Heinrich".
	" " : Stücke aus "Die Rose vom Liebesgarten".
MOV -	Händel, Georg Friedrich: 'Acis und Galathea', Pastoral.
- -	Händel, Georg Friedrich: 'Israel in Ägypten', Oratorium.
- -	Berlioz, Hector: 'Die Kindheit Jesu', Oratorium.
Kaim -	Mozart, Wolfgang Amadeus: Symphonie concertante für Violine und Viola KV 364.
MA 1. 11. 1903	Beethoven, Ludwig van: Missa solemnis op. 123.
MA 6. 11. 1903	Beethoven, Ludwig van: III. Symphonie (Es) op. 55.
	Liszt, Franz: 'Die Ideale'.
	Berlioz, Hector: Gesang aus "Die Sommernächte".
	Thuille, Ludwig: Romantische Ouvertüre op. 16.
Kaim -	Bruckner, Anton: IX Symphonie (d).
	Strauss, Richard: 'Taillefer', Ballade für Soli, Chor und Orchester op. 52.
VSK -	Mozart, Wolfgang Amadeus: Serenade KV 239.
	" " : Symphonie (D) KV 504.
- -	Bruckner, Anton: II. Symphonie (c).
MA 4. 12. 1903	Weber, Carl Maria von: Ouvertüre zu "Euryanthe".
	Schumann Robert: II. Symphonie (C) op. 61.
	Beethoven, Ludwig van: Violinkonzert (D) op. 61.
	Strauss, Richard: 'Don Juan' op. 20.
MLGV -	Franck, César: 'Die Seligkeiten'.

VSK - Bach, Johann Sebastian: 2. Orchester-Suite (h).
Kaim - Boehe, Ernst: 'Aus Odysseus Fahrten' op.6.
T.3: Die Klage des Nausikaa.

MA
13.12.1903 Brahms, Johannes: Ein deutsches Requiem op.45.
Porges - Berlioz, Hector: Requiem op.5.
Kaim - Berlioz, Hector: Phantastische Symphonie op.14.
" " : 'Harold in Italien' op. 16.
Kaim - Debussy, Claude: Prélude á l'après-midi d'un faune.
Franck, César: Symphonie (d).
Boehe, Ernst: 'Aus Odysseus Fahrten' op. 6.
T.1.: Des Helden Ausfahrt.
Kaim - Dohnanyi, Ernst von: Symphonie (d) op.9.
Pfitzner, Hans : 2 Vorspiele zu Ibsens 'Das Fest auf Solhaug'.

MA
25.12.1903 Wagner, Richard: Eine Faust-Ouvertüre.
" " : Karfreitagszauber aus "Parsifal".
" " : Vorspiel zu "Parsifal".
Beethoven, Ludwig van: VII. Symphonie (A) op.92.
- - Indy, Vincent d': 'L'Etranger', Introduction symphonique op.53.
" " " : Wallenstein-Symphonie op.12.
Bordes, Charles: Rhapsodie Basque für Klavier und Orchester.
Kaim - Elgar, Edward: Variationen für Orchester op.36.
Kaim - Bruckner, Anton: IX. Symphonie (d).
Orchesterlieder von H. Bischoff, E. Istel, H. Schilling-Ziemssen, Fr. Wilhelm von Schirach.
Schmid, Josef: Ouvertüre zu "Die Schildbürger".
Kaim - Boehe , Ernst: 'Aus Odysseus Fahrten' op.6.
T.3: Die Klage des Nausikaa.
Pringsheim, Klaus: 'Am Meer', symphonische Dichtung.
Strauss, Richard: 'Taillefer', Ballade für Soli, Chor und Orchester op.52.
Kaim - Reuß, August: Symphonischer Prolog zu Hofmannsthals "Der Tor und der Tod" op.10.
" " : "Johannisnacht", Tondichtung op.19.
Kaim - Wolf, Hugo: 'Penthesilea'.
Weingartner, Felix: 2 Gesänge mit Orchester.
Elgar, Edward: Orchestervariationen op.36.
Kaim - Brahms, Johannes: 2. Klavierkonzert (B) op.83.
MOV - Händel, Georg Friedrich: Concerto grosso (F).
Bach, Johann Sebasti an: 'Der Streit zwischen Phoebus und Pan'.

MA
5.2.1904 Bruckner, Anton: IX. Symphonie (d).
Brüll, Ignaz: Konzerstück für Klavier und Orchester op.88.
Sandberger, Adolf: 'Riccio', symphonischer Prolog op.16.
Klavierkompositionen von Ignaz Brüll.
Liszt, Franz: 'Mazeppa'.
VSK - Berlioz, Hector: 'Harold in Italien' op.16.
" " : Phantastische Symphonie op.14.

VSK - Jensen, Adolf: 'Der Gang nach Emmaus', geistliches Tongemälde op. 27.
Schumann, Georg: Symphonische Variationen über den Choral 'Wer nur den lieben Gott läßt walten' op. 24.

MA
19.2.1904 Beethoven, Ludwig van: Ouvertüre zu 'Egmont' op. 84.
Weber, Josef Miroslaw: Violinkonzert (g)
Schilling, Max von: 'Ein Zwiegespräch' Tongedicht für Orchester.
Liszt, Franz: Eine Symphonie zu Dantes 'Divina Commedia'.

Kaim - Mahler, Gustav: III. Symphonie (d).

MA
4.3.1904 Smetana, Friedrich: Ouvertüre zu "Die verkaufte Braut".
Zeller, Georg: Violoncellokonzert (d).
Arie von W. A. Mozart.
Spohr, Louis: VII. Symphonie (C) op. 121.

MOV - Wolf, Hugo: Italienische Serenade für kleines Orchester.

MA
18.3.1904 Berlioz, Hector: Ouvertüre zu "Les Francjuges" op. 3.
Cornelius, Peter: Szene aus "Gunlöd".
Boehe, Ernst: 'Aus Odysseus Fahrten' op. 6. T. 2: Die Insel der Kirke.
Beethoven, Ludwig van: V. Symphonie (c) op. /67.

Kaim - Bach, Johann Sebastian: 1. Orchester-Suite (C)

- - Blockx, Jean: Vorspiel zu "Die Meeresbraut".
Franck, César: Stücke aus "Rédemption".
Debussy, Claude: Prélude à l'après-midi d'un faune.
Boehe, Ernst: 'Aus Odysseus Fahrten' op. 6. T. 1: Des Helden Ausfahrt.
Bruckner, Anton: II. Symphonie (c).

Kaim - Denéréaz, Alexander: Symphonie (D).
- - Bill: Sinfonie op. 50.
- - Perosi, Lorenzo: Studie aus 'Moses'.
" " : Tema variato.
" " : Violinkonzert.

Kaim - Pohlig, Karl: 'Per aspera ad astra' (Heldentod und-Apotheose).
Eyken, Heinrich von: Kantate 'Judiths Siegeslied'.

VSK - Berlioz, Hector: Ouvertüre 'Le roi Lear' op. 4.

MA
27.3.1904 Bach, Johann Sebastian: Matthäuspassion.

VSK - Tschaikowsky, Peter Iljitsch: IV. Symphonie (f) op. 36.

Kaim -
24.10.1904 Bruckner, Anton: VII. Symphonie (E).
Wolf, Hugo: Italienische Serenade für kleines Orchester.
Boehe, Ernst: 'Aus Odysseus Fahrten' op. 6.
T. 1: Des Helden Ausfahrt.

MA
1.11.1904 Bach, Johann Sebastian: Choralvorspiel 'Wer nur den lieben Gott läßt walten' für Orgel.
" " " Kantate Nr 27 'Wer weiß wie nahe mir mein Ende'.
Beethoven, Ludwig van: Kantate auf den Tod Joseph II.
Schubert, Franz: Chor der Genien aus "Die Zauberharfe".

Neff, Fritz: Chor der Toten, für Chor und Orchester.
Liszt, Franz: Der XIII. Psalm, für Tenor, Chor und Orchester.

Kaim
7.11.1904 Mozart, Wolfgang Amadeus: Fuge (c) aus KV 405 für Streichorchester.
" " " : Violinkonzert (A) KV 219.
" " " : Ein musikalischer Spaß KV522.
" " " : Haffner-Serenade KV 250
" " " : Symphonie (C) KV 551.

MA
11.11.1904 Beethoven, Ludwig van: Ouvertüre zu 'Coriolan' op. 62.
Bach, Johann Sebastian: 2. Brandenburgisches Konzert (F).
Bruckner, Anton: V. Symphonie (B).
VSK - Bach, Johann Sebastian: 3. Brandenburgisches Konzert (G).
" " " : 3. Orchester-Suite (D).

Kaim
14.11.1904 Gluck, Christoph Willibald: Suite aus dem Ballet 'Don Juan'.
Rameau, Jean Philippe: Ballettsuite.
Kaim Haydn, Joseph: Symphonie (d) Nr 4.
21.11.1904 Wolf, Hugo: Italienische Serenade.
Indy, Vincent d': II. Symphonie (B) op. 57.
Jaques-Dalcroze, Emile: Violinkonzert (c) op. 50.
Duparc, Henri: 'Leonore', sinfonische Dichtung.
Bizet, Georges: Suite aus der Musik zu 'L'Arlésienne'.

MA
25.11.1904 Berlioz, Hector: Ouvertüre 'Le roi Lear' op. 4.
Boehe, Ernst: 'Aus Odysseus Fahrten' op. 6.
T. 3: Die Klage der Nausikaa.
Beethoven, Ludwig van: IV. Symphonie (B) op. 60.
VSK - Brahms, Johannes: Serenade (A) op. 16.
VSK - Haydn, Joseph: Symphonie (G) Nr 6.
Beethoven, Ludwig van: VIII. Symphonie (F) op. 93.
Strauss, Richard: 'Till Eulenspiegels lustige Streiche'. op. 28.

Kaim
5.12.1904 Brahms, Johannes: Serenade (A) op. 16.
" " : Violinkonzert (D) op. 77.

	Brahms, Johannes: I. Symphonie (c) op. 68.
MA	
9. 12. 1904	Mozart, Wolfgang Amadeus: Symphonie (D) KV 504.
	Händel, Georg Friedrich: Concerto grosso (h) op. 6 Nr 12.
	Strauss, Richard: Sinfonia domestica op. 53.
Kaim	
12. 12. 1904	Beethoven, Ludwig van: 3. Leonoren-Ouvertüre.
	" " ": 4. Klavierkonzert (G) op. 58.
	" " ": III. Symphonie (Es) op. 55.
MLGV -	Liszt, Franz: 'Christus', Oratorium.
- -	Lampe, Walther: Serenade für 15 Blasinstrumente op. 7.
MA	
25. 12. 1904	Haydn, Joseph: Symphonie (D) Nr 26.
	Pfitzner, Hans: Scherzo für Orchester op. 1.
	Berlioz, Hector: Phantast sche Symphonie op. 14.
Kaim	
2. 1. 1905	Liszt, Franz: 'Hamlet'.
	Weingartner, Felix: 'König Lear', sinfonische Dichtung op. 20.
	Berlioz, Hector: 3 Stücke aus der dramatischen Symphonie "Roméo et Juliette' op. 17.
	Strauss, Richard: 'Macbeth' op. 23.
Kaim	
9. 1. 1905	Wagner, Richard: Vorspiel zu "Tristan und Isolde".
	" " : Vorspiel zu "Die Meistersinger von Nürnberg".
	Liszt, Franz: Eine Faust-Symphonie.
Kaim -	Liszt, Franz: Eine Faust-Symphonie.
	Berlioz, Hector: 2 Stücke aus der dramatischen Symphonie 'Roméo et Juliette' op. 17.
	Liszt, Franz: 'Hunnenschlacht'.
	Brahms, Johannes: I. Symphonie (c) op. 68.
Kaim -	Beethoven, Ludwig van: III. Symphonie (Es) op. 55.
	" " ": 2. und 3. Leonoren-Ouvertüre.
	" " ": 3. Klavierkonzert (c) op. 37.
Kaim -	Tschaikowsky, Peter Iljitsch: Ouvertüre 'Romeo und Julia'.
	" " " : Violinkonzert (D) op. 35.
	" " " : V. Symphonie (e) op. 64.
VSK -	Guilmant, Alexandre: Symphonie (d) für Orgel und Orchester op. 42.
	Tschaikowsky, Peter Iljitsch: VI. Symphonie (h) op. 74.
- -	Gluck, Christoph Willibald: Ouvertüre zu "Iphigenie in Aulis".
	Haydn, Joseph: Symphonie (C) Nr 7.
Kaim -	Noetzel, Hermann: Symphonie.
	" " : Suite aus dem Ballett 'Pierrots Sommernacht'.
	" " : Symphonie.
- -	Albert, Eugen d': 2. Klavierkonzert (E) op. 12.
MA	
24. 2. 1905	Elgar Edward: Orchestervariationen op. 36.
	Dubois, Théodore: Violinkonzert (D).
	Mozart, Wolfgang Amadeus: Serenade (c) KV 388.
	Wagner, Richard: Eine Faust-Ouvertüre.

Kaim - Bruckner, Anton: IV. Symphonie (Es).
" " : IX. Symphonie (d).
Kaim - Bruckner, Anton: VI. Symphonie (d).
" " : Der 150. Psalm.
Kaim - Strauss, Richard: 'Till Eulenspiegels lustige Streiche' op. 28.
" " :' Tod und Verklärung' op. 24.
" " :'Also sprach Zarathustra' op. 30.
VSK - Albert, Eugen d': 'Seejungfräulein', Konzertszene für Gesang und Orchester.
Bronsart, Hans von: Klavierkonzert (fis) op. 10.
Liszt, Franz: Eine Symphonie zu Dantes 'Divina Commedia'.
Kaim - Maurice, Pierre: Orchesterlieder.
- - Strauss, Richard: 'Don Quixote' op. 35.
Nicodé, Jean Louis: Symphonische Variationen (c) op. 27.
Schillings, Max von: 'Hexenlied' von E. v. Wildenbruch, mit melodramatischer Musik.
Maurice, Pierre: 'Islandfischer', Musikalische Stimmungsbilder op. 8.
Porges - Liszt, Franz: Ungarische Krönungsmesse.
Bruckner, Anton: Tedeum.
Wolf, Hugo: 'Christnacht', Hymnus.

Kaim
6. 3. 1905 Haydn, Joseph: Symphonie (C) Nr 7.
Beethoven, Ludwig van: VI. Symphonie (F) op. 68.
Brahms, Johannes: III. Symphonie (F) op. 90.

Kaim
13. 3. 1905 Elgar, Edward: Ouvertüre 'Im Süden' op. 50.
Tanejew, S. J.: Ouvertüre zur Orestie op. 6.
Cornelius, Peter: Ouvertüre zu "Der Barbier von Bagdad".
Wolf, Hugo: 'Penthesilea'.
Gesänge mit Orchesterbegleitung von F. Weingartner und H. Wolf.

MA
17. 3. 1905 Hausegger, Siegmund von: 'Wieland der Schmied', sinfonische Dichtung.
Fried, Oskar: Praeludium und Doppelfuge für Streichorchester op. 10.
Beethoven, Ludwig van: VIII. Symphonie (F) op. 93.

MA
24. 3. 1905 Liszt, Franz: 'Ce qu'on entend sur la montagne'.
Beethoven, Ludwig van: Ouvertüre 'Die Weihe des Hauses' op. 124.
Klose, Friedrich: 'Das Leben ein Traum', sinfonische Dichtung.

Kaim
27. 3. 1905 Mendelssohn Bartholdy, Felix: III. Symphonie (a) op. 56.
Schumann, Robert: III. Symphonie (Es) op. 97.
Bruch, Max: 2. Violinkonzert (d) op. 44.
Kaim - Mahler, Gustav: I. Symphonie (D).
Pfitzner, Hans: Erzählung Dietrichs aus "Der arme Heinrich".
Pringsheim, Klaus: Sinfonisches Konzert für Klavier und Orchester.

	Gesänge mit Orchester von E. Istel und R. Strauss.
Kaim -	Brahms, Johannes: Violinkonzert (D) op. 77.
	Bruch, Max: 1. Violinkonzert (g) op. 26.
	Tschaikowsky, Peter Iljitsch: Violinkonzert (D) op. 35.
Kaim 3.4.1905	Bach, Johann Sebastian: 3. Orchester-Suite (D).
	Brahms, Johannes: 2. Klavierkonzert (B) op. 83.
	Beethoven, Ludwig van: V. Symphonie (c) op. 67.
MA 7.4.1905	Schillings, Max von: 'Seemorgen', symphonische Phantasie.
	Pfitzner, Hans: 'Die Heinzelmännchen', für eine tiefe Baßstimme und großes Orchester op. 14.
	Beethoven, Ludwig van: VI. Symphonie (F) op. 68.
	Wagner, Richard: Chor zur Bestattung Carl Maria von Webers.
	" " : "Das Liebesmahl der Apostel".
	Beethoven, Ludwig van: III. Symphonie (Es) op. 55.
Kaim -	Mahler, Gustav: V. Symphonie (cis).
Kaim -	Weingartner, Felix: I. Symphonie (G) op. 23.
VSK -	Beethoven, Ludwig van: IX. Symphonie (d) op. 125.
Porges -	Bach, Johann Sebastian: Kantate Nr 31 "Der Himmel lacht, die Erde jubilieret".
	" " " : Kantate Nr 53 "Schlage doch, gewünschte Stunde".
	" " " : Kantate Nr 39 "Brich dem Hungrigen dein Brot".
	" " " : Kantate Nr 50 "Nun ist das Heil und die Kraft".
MA 15.5.1905	Liszt, Franz: 'Die Ideale'.
	Beethoven, Ludwig van: IX Symphonie (d) op. 125.
	Schillings, Max von: 'Dem Verklärten', Rhapsodie für Bariton, Chor und Orchester op. 15.
VSK -	Berlioz, Hector: Ouvertüre zu "Benvenuto Cellini" op. 23.
VSK -	Bruckner, Anton: VII. Symphonie (E).
Kaim -	Berlioz, Hector: Ouvertüre 'Le Corsaire' op. 21.
	Liszt, Franz: Eine Faust-Symphonie.
MA 1.11.1905	Bach, Johann Sebastian: Hohe Messe (h).
VSK -	Kistler, Cyrill: Vorspiel zum 3. Akt der Oper "Kunihild".
	Liszt, Franz: Eine Faust-Symphonie.
	Tschaikowsky, Peter Iljitsch: 1. Klavierkonzert (b) op. 23.
MA 1o.11.1905	Bach, Johann Sebastian: 3. Brandenburgisches Konzert (G).
	Boehe, Ernst: 'Aus Odysseus Fahrten' op. 6. T. 4: Odysseus Heimkehr.
	Beethoven, Ludwig van: VII. Symphonie (A) op. 92.
Kaim -	Sibelius, Jean: 'En Saga' op. 9.
	Mendelssohn Bartholdy, Felix: Violinkonzert (e) op. 64.
	Tschaikowsky, Peter Iljitsch: VI. Symphonie (h) op. 74.

VSK - Dvorák, Anton: Violinkonzert (a) op. 53.
VSK - Weingartner, Felix: 4 Gesänge mit Orchesterbegleitung.
MA
24. 11. 1905 Berlioz, Hector: Ouvertüre 'Le Carneval Romain' op. 9.
Lampe, Walther: Serenade für 15 Blasinstrumente op. 7.
Schubert, Franz: Symphonie (C).
Kaim - Beethoven, Ludwig van: Ouvertüre zu 'Coriolan' op. 62.
" " " : 4. Klavierkonzert (G) op. 58.
" " " : IV. Symphonie (B) op. 60.
Kaim - Brahms, Johannes: II Symphonie (D) op. 73.
MA /286
7. 12. 1905 Mozart, Wolfgang Amadeus: Notturno (D) für 4 Orchester KV
Kaskel, Karl von: Humoreske op. 15 für Orchester.
Klose, Friedrich: 'Das Leben ein Traum', sinfonische Dichtg.
Kaim - Sibelius, Jean: 'Finlandia'.
VSK - Schubert, Franz: Symphonie (h).
MOV - Bach, Johann Sebastian: Weihnachtsoratorium.
MA
25. 12. 1905 Bach, Johann Sebastian: Pastorale (Sinfonia) aus dem Weihnachtsoratorium.
Schubert, Franz: Symphonie (h).
Beethoven, Ludwig van: IV. Symphonie (B) op. 60.
Porges - Liszt, Franz: Chöre zu Herders "Der entfesselte Prome-
/theus".
Wolf, Hugo: 'Christnacht', Hymnus.
Kaim - Tschaikowsky, Peter Iljitsch: 1. Klavierkonzert (b) op. 23.
Berlioz, Hector: Phantastische Symphonie op. 14.
Kaim - Cherubini, Luigi: Ouvertüre zu "Les Abencérages".
Beethoven, Ludwig van: Arie "Ah perfido".
Schubert, Franz: "Die Allmacht".
" " : Symphonie (C).
Kaim - Lampe, Walther: Tragisches Tongedicht (c) op. 6.
Smetana, Friedrich: 'Sarka'.
Lalo, Edouard: Symphonie espagnole (d) für Violine und Orchester op. 21.
Beethoven, Ludwig van: VII. Symphonie (A) op. 92.
VSK - Bach, Carl Philipp Emanuel: III. Symphonie (F).
Händel, Georg Friedrich: Concerto grosso (F).
Haydn, Joseph: Symphonie (d) Nr 4.
Mozart, Wolfgang Amadeus: Serenade (D) für 2 kleine Orchester KV 239.

VSK - Weingartner, Felix: Zwischenspiel aus "Malawika".
Tschaikowsky, Peter Iljitsch: 'Hamlet', Phantasie-Ouv. op. 67.
" " " : Sérénade mélancolique.
Rubinstein, Anton: Ballettmusik aus "Der Dämon".

Kaim - Pfitzner, Hans: Ouvertüre zu Kleists 'Käthchen von Heilbronn' op. 17.
Enna, August: Ouvertüre 'Cleopatra'.
Bruckner, Anton: IV. Symphonie (Es).

Kaim - Kistler, Cyrill: Festmarsch.
" " : Vorspiel zu "Kunihild".
" " : Fragment aus "Baldurs Tod".
" " : Bauernsuite aus "Der Vogt auf Mühlstein".
" " : Ständchen aus "Faust".
" " : 'Die Hexenküche', sinfonische Dichtung.

VSK - Mozart, Wolfgang Amadeus: Symphonie (D) KV 504.
" " " : Symphonie (g) KV 550.
" " " : Symphonie convertante (Es) für Violine und Viola KV 364.

MLGV - Bossi, Enrico: "Il paradiso perduto", Oratorium.

Kaim - Binenbaum, Janko: Symphonie.
" " : Konzertouvertüre.
" " : Symphonie.

Kaim - Kistler, Cyrill: Vorspiel zu "Kunihild
" " : Stücke für Orgel und Streichinstrumente.
" " : 'Die Hexenküche', sinfonische Dichtung.

VSK - Beethoven, Ludwig van: 1. Klavierkonzert (C) op. 15.

MA
2.2.1906 Reger, Max: Sinfonietta (A) op. 90.
Weismann, Julius: 'Fingerhütchen', Märchenballade für Baßbariton, vierstimmigen Frauenchor und Orchester op. 12.
Mozart, Wolfgang Amadeus: Symphonie (g) KV 550.

MA - Mozart, Wolfgang Amadeus: Ouvertüre zu "Idomeneo".
" " " : Klavierkonzert (Es) KV 482.
" " " : Krönungsmesse (C) KV 317.

VSK - Beethoven, Ludwig van: 2. Klavierkonzert (B) op. 19.

Kaim - Mozart, Wolfgang Amadeus: Symphonie.
Beethoven, Ludwig van: Violinkonzert (D) op. 61.
Weber, Carl Maria von: Ouvertüre zu "Oberon".

Kaim - Haydn, Joseph: Symphonie (G) Nr 13.
Lieder und Arien.
Brahms, Johannes: I. Symphonie (c) op. 68.

Kaim - Kalinnikow, Wassili: I. Symphonie (g).
Beethoven, Ludwig van: 5. Klavierkonzert (Es) op. 73.
" " " : Leonoren-Ouvertüre.

VSK - Stamitz, Johann: Sinfonia (D).
dall 'Abaco, Evaristo Felice: Concerto da chiesa Nr 4.
Händel, Georg Friedrich: Concerto grosso Nr 5.
Mozart, Wolfgang Amadeus: Maurerische Trauermusik KV /477.
Haydn, Joseph: Symphonie (c) Nr 9.

MA
16.2.1906 Mozart, Wolfgang Amadeus: Symphonie (Es) KV 184.

	Mozart, Wolfgang Amadeus: Andante und Allegro aus dem Konzert für Flöte und Harfe KV 299.
	" " " : Arie "Vorrei spiegarvi" KV 418.
	" " " : Thema und Variationen aus dem Divertimento KV 334.
	" " " : Symphonie (C) KV551.
MA 2.3.1906	Schumann, Robert: Ouvertüre zu 'Genoveva' op. 81.
	Schmidt, Franz: Zwischenspiel und Karnevalsmusik aus "Notre Dame".
	Bruckner, Anton: III. Symphonie (d).
Kaim -	Furtwängler, Wilhelm: Symphonische Dichtung (h).
	Beethoven, Ludwig van: Ouvertüre 'Die Weihe des Hauses' op. 124.
	Bruckner, Anton: IX. Symphonie (d).
Kaim -	Weingartner, Felix: 'Das Gefilde der Seligen' sinfonische Dichtung op. 21.
	Kaskel, Karl von: Lustspiel-Ouvertüre op. 14.
	Beethoven, Ludwig van: V. Symphonie (c) op. 67.
- -	Schumann, Robert: Ouvertüre zu 'Julius Cäsar' op. 128.
	Brahms, Johannes: III. Symphonie (F) op. 90.
MA 16.3.1906	Reuß, August: 'Judith', Tondichtung für Orchester op. 20.
	Wagner, Richard: Siegfried-Idyll.
	Berlioz, Hector: 'Harold in Italien' op. 16.
MA 23.3.1906	Haydn, Joseph: Symphonie (C) Nr 17.
	Loeffler, Charles Marie: 'La mort de Tintagiles', Poème dramatique.
	Beethoven, Ludwig van: V. Symphonie (c) op. 67.
Porges -	Bach, Johann Sebastian: Kantate Nr 182 "Himmelskönig sei willkommen".
	Reger, Max: Choralkantate "O Haupt voll Blut und Wunden".
	Bach, Johann Sebastian: Kantate Nr 67 "Halt im Gedächtnis Jesum Christum".
MA -	Bruckner, Anton: IV. Symphonie (Es).
	Schmitt, Aloys: Sinfonische Fantasie.
- -	Mozart, Wolfgang Amadeus: Messe (c) KV 427.
Kaim -	Hadley, Henry K.: 2 Sätze aus der II. Symphonie (f) op. 30 (Die vier Jahreszeiten).
	" " : Symphonische Fantasie op. 46
	Strauss, Richard: 'Tod und Verklärung' op. 24.
MA 8.4.1906	Beethoven, Ludwig van: Missa solemnis op. 123.
Kaim -	Händel, Georg Friedrich: Concerto grosso (d).
	Beethoven, Ludwig van: IX. Symphonie (d) op. 125.
- -	Pierné, Gabriel: "Der Kinderkreuzzug", Oratorium.
MOV -	Klose, Friedrich: Messe (d).
Kaim -	Ingenhoven, Jan: 'Zarathustralied'.
	Diepenbrock, A.: 'Vondels Fahrt', für Gesang und Orchester.

Wagenaar, Johann: Ouvertüre zu 'Cyrano de Bergerac'.
Kaim - Goldmark, Karl: Violinkonzert (a) op. 28.
Beethoven, Ludwig van: III. Symphonie (Es) op. 55.
Weber, Carl Maria von: Ouvertüre zu "Der Freischütz".

MA
1. 11. 1906 Liszt, Franz: Fantasie über b-a-c-h, für Orgel.
Bruckner, Anton: Große Messe (f) Nr 3.
Kaim - Mahler, Gustav: VI. Symphonie (a).
Lieder von H. Wolf, R. Strauss, E. v. Dohnanyi.
Liszt, Franz: 1. Klavierkonzert (Es).
Kaim - Liszt, Franz: Der 137. Psalm.

MA
16. 11. 1906 Schumann, Georg: II. Symphonie (C) op. 61.
Suk, Josef: Serenade (Es) op. 6, für Streichorchester.
Beethoven, Ludwig van: 'Wellingtons Sieg' oder 'Die Schlacht bei Vittoria' op. 91.
Kaim - Saint-Saëns, Camille: Violoncellokonzert (a) op. 33.
Dvořák, Anton: Symphonie (e) 'Aus der neuen Welt'.
Strauss, Richard: 'Don Juan' op. 20.
Kaim - Bruckner, Anton: III. Symphonie (d).
Liszt, Franz: 2. Klavierkonzert (A).

MA
23. 11. 1906 Bach, Johann Sebastian: 5. Brandenburgisches Konzert (D).
Reger, Max: Serenade (G) op. 96 für Orchester.
Beethoven, Ludwig van: II. Symphonie (D) op. 36.
Kaim - Brahms, Johannes: IV. Symphonie (e) op. 98.
" " : Violinkonzert (D) op. 77.
VSK - Beethoven, Ludwig van: Violinkonzert (D) op. 61.
VSK - Liszt, Franz: 'Prometheus'.
" " : Eine Symphonie zu Dantes 'Divina Commedia'.
Kaim - Tschaikowsky, Peter Iljitsch: Manfred-Symphonie op. 58.
Smetana, Friedrich: 'Višehrad'.
Tschaikowsky, Peter Iljitsch: 1. Klavierkonzert (b) op. 23.

MA
7. 12. 1906 Mozart, Wolfgang Amadeus: Sätze aus der Serenade KV250.
Pfitzner, Hans: Dietrichs Erzählung aus "Der arme Heinrich".
" " : Musik zu Kleists' Käthchen von Heilbronn'.

MA
25. 12. 1906 Weber, Carl Maria von: Ouvertüre zu "Oberon".
Mikorey, Franz: Klavierkonzert (A).
Liszt, Franz: Eine Faust-Symphonie.
Kaim - Busoni, Ferruccio Benvenuto: Lustspiel-Ouvertüre op. 38.
Indy, Vincent d': Symphonie (G) sur un chant montagnard français op. 25 für Klavier und Orchester.
Draeseke, Felix: Serenade (D) op. 49.
Beer-Walbrunn, Anton: Orchesterzwischenspiel aus "Don Quixote".
MOV - Bach, Johann Sebastian: Kantate Nr 4 "Christ lag in Todesbanden".
" " " : Kantate Nr 8 "Liebster Gott, wann werd ich sterben".

	Bach, Johann Sebastian: Kantate Nr 80 "Ein feste Burg ist un-ser Gott".
VSK -	Beethoven, Ludwig van: I. Symphonie (C) op. 21.
	" " " : II. Symphonie (D) op. 36.
MA -	Haydn, Joseph :Symphonie (D) Nr 14.
	Bruckner, Anton: VIII. Symphonie (c).
MA 1. 2. 1907	Thuille, Ludwig: Romantische Ouvertüre op. 16.
	vom Rath, Felix: Klavierkonzert (b) op. 6.
	Beethoven, Ludwig van: I. Symphonie (C) op. 21.
Kaim -	Tschaikowsky, Peter Iljitsch:Violinkonzert (D) op. 35.
	Courvoisier, Walter: Sinfonischer Prolog zu Spittelers 'Olympischer Frühling'.
	Strauss, Richard: 'Ein Heldenleben' op. 40.
Kaim -	Boehe, Ernst: 'Taormina', Tondichtung op. 9.
	Beethoven, Ludwig van: 3. Klavierkonzert (c) op. 37.
	Bruckner, Anton: V. Symphonie (E).
Kaim -	Wagner, Richard: 2 Gesänge mit Orchesterbegleitung aus "Die Meistersinger von Nürnberg und "Die Walküre".
"	Brahms, Johannes: II. Symphonie (D) op. 73.
u. VSK	Mozart, Wolfgang Amadeus: Symphonie (g) KV 550.
VSK -	Dukas, Paul: 'Der Zauberlehrling'.
	Saint-Saëns, Camille: 2. Klavierkonzert (g) op. 22.
	Berlioz, Hector: Phantastische Symphonie op. 14.
VSK -	Brahms, Johannes: Violinkonzert (D) op. 77.
VSK -	Mozart, Wolfgang Amadeus: Symphonie (C) KV 551.
	Brahms, Johannes: Doppelkonzert (a) für Violine und Violoncello und Orchester op. 102.
VSK -	Bach, Johann Sebastian: 5. Brandenburgisches Konzert (D).
	Bruckner, Anton: IX. Symphonie (d).
Kaim -	Beethoven, Ludwig van: V. Symphonie (c) op. 67.
	Wagner, Richard: Eine Faust-Ouvertüre.
	Indy, Vincent d': Symphonie (G) sur un chant montagnard français op. 25 für Klavier und Orchester.
	Liszt, Franz: 2. Klavierkonzert (A).
Kaim -	Franck, César: Orchesterstück aus "Rédemption".
	" " : 'Psyché'.
	" " : 'Le chasseur maudit'.
Kaim -	Beer-Walbrunn, Anton: Stücke aus der Oper "Don Quixote".
	Lerch, Eduard: III. Symphonie (c).
	Wottawa, H.: Sinfonisches Vorspiel Nr 2.
	Draeseke, Felix: Serenade (D) op. 49.
MA 22. 2. 1907	Brahms, Johannes: Variationen über ein Thema von Haydn op. 56.
	Berlioz, Hector: 3 Sätze aus der dramatischen Symphonie 'Roméo et Juliette' op. 17.
	Strauss, Richard: 'Till Eulenspiegels lustige Streiche' op. 28.
Kaim -	Louis, Rudolf: 'Proteus', symphonische Fantasie.
Kaim -	Kaskel, Karl von: Ballade op. 17 für Orchester.
	Franck, César: Symphonie (d).

Kaim -	Schillings, Max von: 'Hexenlied von E. v. Wildenbruch, mit melodramatischer Musik.
Kaim -	Franck, César: Symphonie (d).
	Schumann, Robert: Violoncellokonzert (a) op. 129.
MA 8. 3. 1907	Mendelssohn Bartholdy, Felix: Ouvertüre 'Die Hebriden' (Fingalshöhle) op. 26.
	Smetana, Friedrich: 'Aus Böhmens Hain und Flur'.
	Beethoven, Ludwig van: III. Symphonie (Es) op. 55.
- -	Telemann, Georg Philipp: Suite (a).
	Hasse, Johann Adolf: Ballettmusik aus "Piramo e Tisbe".
	dall'Abaco, Evarista Felice: Concerto da chiesa.
Kaim -	Strauss, Richard: 'Tod und Verklärung' op. 24.
	Lieder von R. Strauss.
	Verdi, G.: Arie aus "La Traviata".
VSK -	Beethoven, Ludwig van: IV. Symphonie (B) op. 60.
	" " " : VII. Symphonie (A) op. 92.
	" " " : 1. Leonoren-Ouvertüre.
VSK -	Albert, Eugen d': Violoncellokonzert (C) op. 20.
VSK -	Liszt, Franz: 'Hunnenschlacht'.
	" " : 'Tasso'.
	" " : 1. Klavierkonzert (Es).
MA 24. 3. 1907	Bach, Johann Sebastian: Matthäuspassion.
Kaim -	Beethoven, Ludwig van: IX. Symphonie (d) op. 125.
Kaim -	Mascagni, Pietro: Opern-Ouvertüre und -Intermezzi.
MOV -	B si, Enrico: 'Intermezzi Goldoniani' op. 127 für Streichorchester.

ANLAGE 11 zu Teil I (B)

Konzerte, Konzertreisen und sonstige Reisen Max Regers während der ersten vier Münchener Jahre (Herbst 1901 bis Herbst 1905).

22. 11. 1901 München	(Liederabend)		22. 11. 1901 Briefe I S. 91
4. 1. 1902 München	Liederabend	Lieder von Reger	22. 11. 1901 Briefe I S. 91
Anf. Jan. 02. München	Liederabend	Lieder von Reger	22. 11. 1901 Briefe I S. 92
April 1902 München	Liederabend		ER S. 26
18. 4. 1902 München	Kammermusikabend	Reger: op. 49, 1	L S. 405, St S. 37, StV S. 69
15. -31. 8. 1902	Urlaub in Schneewinkel		12. 8. 1902 Briefe IV
15. 11. 1902 München	Liederabend	Lieder von Reger	26. 11. 1902 Briefe IV
6. -7. 12. 1902	Reise nach Boll (Württ.)		ER S. 38, 9. 12. 1902 Briefe IV
28. 12. 1902 München	Liederabend	Lieder von Reger, von Schillings, Peters Mikorey	29. 11., 22., 29. 12. 1902, 20. 2. 1903 Briefe IV
30. 12. 1902 München	Liederabend	Lieder von Reger	22., 29. 12. 1902 Briefe IV
13. 1. 1903 München	Liederabend	Lieder von Reger Weingartner, Thuille	9., 17. 12. 1902, 11., 13. 1. 1903 Briefe IV
27. 1. 1903 München	Liederabend		28. 1. 1903 Briefe IV
4. 2. 1903 Augsburg	Liederabend	Lieder von Reger, H. Wolf	5. 1., 8. 2. 1903 Briefe IV
9. 2. 1903 München	Liederabend		14. 2. 1903 Briefe IV
25. 2. -7. 3. 1903	Konzertreise nach Leipzig und Berlin		
27. 2. 1903 Leipzig	Liederabend	Lieder von Reger	9., 17., 19. 12. 1902, IV 5. 1., 8. 2. 1903 Briefe
2. 3. 1903 Berlin	Liederabend	Lieder von Reger	9., 17. 12. 1902, 5. 1. 03 Briefe IV; 17. 2. 1903 Briefe I S. 112
3. 3. 1903 Leipzig	Liederabend	Lieder von Reger, H. Wolf	26. 11., 4., 9., 12., 14., 17. 12. 1902, 5. 1. 1903 Briefe IV
Anf. März 03	Besuch in Weiden		ER S. 39; L. S. 53 Anm. 1; 8. 3. 1903 Briefe IV

11. 3. 1903 München			8., 14. 3. 1903 Briefe IV; 10. 3. 1903 Briefe I S. 110
12. 3. 1903 München	Liederabend	Lieder von Reger, von Schillings	8., 10., 14. 3. 1903 Briefe IV; 10. 3. 1903 Briefe I S. 110
25. 3. 1903 München	Liederabend	Lieder von Schubert	8., 29. 3. 1903 Briefe IV; 10. 3. 1903 Briefe I S. 110
9.-(?)4. 03	Osterurlaub in Schneewinkel		ER S. 39; 7. 4. 1903 Briefe IV
1. 5. 1903 München	Kammermusikabend	Reger: op. 64	Ba S. 59; L S. 406; St S. 37; StV S. 107; 29. 4. 1903 Briefe I S. 112f.; 25. 4., 2. 5. 1903 Briefe IV
8. 5. 1903 München	Lieder- und Kammermusikabend	Lieder von Reger, Pfitzner, H. Wolf, und Reger: op. 41	2., 9. 5. 1903 Briefe IV
11.-17. 6. 03	Besuch des Tonkünstlerfestes des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Basel		ER S. 43; 9., 20., 23. 6. 1903 Briefe IV
18. 7.-27. 9. 1903	Urlaub in Schneewinkl		ER S. 40; 11. 7., 18. 9. 1903 Briefe IV
16. 10. 1903 München	Liederabend		11., 17. 10. 1903 Briefe IV
17. 10. 1903 München	Liederabend		11. 10. 1903 Briefe IV
27. 10. 1903 München	Liederabend		20. 7., 18. 8., 11. 10. 1903 Briefe IV
5. 11. 1903 München	Kammermusikabend	Violinsonaten von Reger (op. 72), F. vom Rath, Wolf-Ferrari	8. 11. 1903 Briefe IV; StV S. 136
Nov. 1902 Zürich			11. 10. 1903 Briefe IV
7.-10. 12. 1903	Konzertreise nach Berlin		
9. 12. 1903 Berlin	Liederabend		26. 11. 1903 Briefe IV; 5. 12. 1903 Briefe I S. 114
1. Häfte Jan. 1904	Reise (nach?)		13. 1. 1904 Briefe IV
Febr. 1904 Brünn			11. 10. 1903 Briefe IV
21. 3. 1904 München	Kammermusikabend		22. 3. 1904 Briefe IV
23.-27. 3. 1904	Konzertreise nach Wien		
26. 3. 1904 Wien			2., 5., 13., 22., 28. 3. 1904 Briefe IV
29. 4. 1904	(Regerabend)		22. 4. 1904 Briefe IV; 20. 4. 1904 Briefe I S. 119

9.5.1904 München	Kirchenkonzert		10.5.1904 Briefe IV
25.5.-(?)6.1904	Besuch des Tonkünstlerfestes des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Frankfurt/M.		21.5.,5.6.1904 Briefe IV
31.5.1904 Frankfurt/M.	Kammermusikabend	Reger:op. 72	Ba S. 64; St S. 40, 105; StB S. 23 f.; StV S. 136
15.6.1904 Essen	(Regerabend)		14.6.1904 Briefe IV
7.-11.7.1904	Reise (Nach?)		6.7.1904 Briefe IV
6.8.-27.9.1904	Urlaub in Berg (Starnberger See)		2.8.,4.,29.9.1904 Briefe IV
27.8.-1.9.1904	Reise nach Amberg (von Bergaus)		24.,27.8.1904 Briefe IV
30.8.1904 Amberg			24.,27.8.1904 Briefe IV
31.8.1904 Amberg			24.,27.8.1904 Briefe IV
22.10.1904 München	Klavierabend	Sonate von H. Huber, Variationen von J. Brahms; Reger op. 34, 86	4.,16.,27.9.,4.,15.10.1904 Briefe IV; 14.10.1904 Briefe I S. 128f.
23.10.1904 München	Liederabend		16.9.1904 Briefe IV
27.10.1904 Lausanne	Kammermusikabend	Reger:op. 72	25.6.,15, 30.10.1904 Briefe IV; 13.10.1904 Briefe I S. 128
28.10.1904 Genf	Kammermusikabend	Reger:op. 72	25.6.,15.,30.10.1904 Briefe IV; 13.10.1904 Briefe I S. 128
30.10.1904 München	Liederabend		15.,30.10.1904 Briefe IV; 13.10.1904 Briefe I S. 128
3.11.1904 München			30.10.1904 Briefe IV
15.11.1904 Wien	Kammermusikabend	Reger:op. 78	30.6.1904 Briefe IV
17.11.1904 Leipzig	Klavierabend	Reger:op. 81, 86	20.,28.,29.9.,2.,4., 15.10.1904 Briefe IV; 14.10.1904 Briefe I S. 128
19.11.1904 Leipzig	Kammermusikabend	Reger:op. 72, 77a, 77b	6.7.,16.,26.9.,9.,15.10. 1904 Briefe IV; 26.8./S. 126, 29.9./S. 129, 14.10.1904/ S. 128 Briefe I

21.11.1904 Gera			29.9., 10.11.1904 Briefe IV
23.11.1904 Regensburg	Liederabend		4., 29.9.1904 Briefe IV
30.11.1904 München	Kammermusikabend	Reger:op. 78, 81, 77a, 77b	27.9., 4.10.1904 Briefe IV 27.11.1904 Briefe I S.132
1.12.1904 München	Kammermusikabend	Reger:op. 72	18.9., 4.10., 28.11.1904 Briefe IV
3.12.1904 München	Klaviermusik, Lieder	Reger:op. 86, Lieder	28.11.1904 Briefe IV
14.12.1904 München	(Regerabend)	Reger:op. 81, 78, 77a, Lieder	28.11.1904 Briefe IV
30.12.1904 Frankfurt/M.	Kammermusikabend	Reger:op. 74, 78	30.8., 2., 20.12.1904 Briefe IV
3./4.1.1905 Berlin		Reger:op. 72, 77a, 50, 1; Lieder	23.6., 30.8., 20., 22., 30.12.1904 Briefe IV; 13.6./S.121, 22.12.1904/S.132 f. Briefe I
6.1.1905 Essen		Reger:op. 86, 81	30.8., 4., 11., 23., 25.10., 30.12.1904 Briefe IV; 7.1.1905 Briefe I S.133
12.1.1905 Zürich		Reger:op. 72 Lieder	4., 11.10.1904 Briefe IV; 13.1.1905 Briefe I S.134
17.1.1905 Leipzig		Reger: op. 86, 78	4.10.1904 Briefe IV
25.1.1905 Basel		Reger:op. 72	2.12.1904, 14., 19.1.1905 Briefe IV
30.1.1905 Stuttgart	Liederabend	Lieder von Reger, Schubert, H. Wolf	19.1.1905 Briefe IV
2.2.1905 Stuttgart		Reger:op. 72	19.1.1905 Briefe IV
7.2.1905 Köln		Reger:op. 72, 86	20.12.1904, 19., 29.1.1905 Briefe IV
13.2.1905 Heidelberg		Reger:op. 86, 81, 72	26.9., 4., 15., 25.10.1904 19., 29.1.1905 Briefe IV
14.2.1905 Mannheim		Reger:op. 86	15.2.1905 Briefe IV
17./18.2.1905 Regensburg			16.2.1905 Briefe IV
19.2.1905 Wien		Reger:op. 81, 86, Lieder	25.10.1904, 19., 29.1., 1.2.1905 Briefe IV
24.2.1905 Wien			5.2.1905 Briefe IV

4.3.1905 Leipzig		Reger:op. 77b, 74, 86, aus op. 42	28., 30.11.1904, 15., 16., 24.2.1905 Briefe IV
7.3.1905 Berlin		Reger:op. 84	18.9., 28.11.1904, 26.2. 1905 Briefe IV; 20.8.1904/ S. 124, 29.1.1905/S. 135 Briefe I
8.3.1905 Breslau			18.9., 28.11.1904 Briefe IV
9./10.3.1905 Berlin		Reger:op. 86, 81	24.9., 4., 25.10., 24.12. 1904, 10.3.1905 Briefe IV
11.3.1905 Dresden		Lieder von Reger, Schubert, H. Wolf	24.9., 24.12.1904, 11.2. 1905 Briefe IV
20.3.1905 München			18.3.1905 Briefe IV
22.3.1905 Barmen	Regerabend		5., 10., 11., 16.2., 10.3. 1905 Briefe IV
24.3.1905 Frankfurt/M.	Regerabend		21.2., 10., 18.3.1905 Briefe IV
27.3.1905 Darmstadt			30.8.1904 Briefe IV; 20.8.1904 Briefe I S. 124
17.4.1905 Düsseldorf		Reger:op. 74, 86, 77b	10., 27.2., 25.3., 13.4. 1905 Briefe IV
31.5.-3.6.1905	Besuch des Tonkünstlerfestes des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Graz		27.2., 28.5.1905 Briefe IV

2.8.-13.9.1905 Urlaubsreise nach Kolberg(Ostsee)

WERKVERZEICHNIS zu Teil I (C)

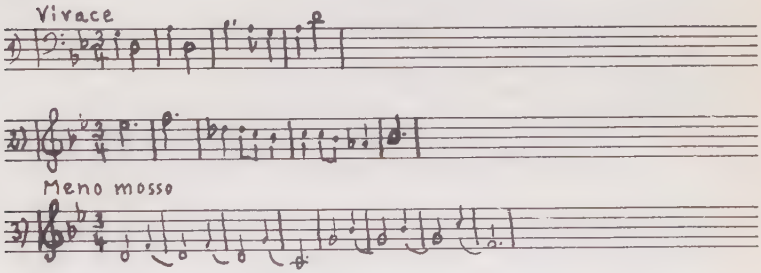
1.) Ouvertüre h-moll für kleines Orchester "op. 1"

Besetzung: Flöte, Klarinette, Streicher, Klavier
Incipit: -
Umfang: 120 Partiturseiten (12-zeiliges Notenpapier)
Entstehungszeit: September 1888
Literatur: Ba S. 28; Br S. 85-90, 99; Gu S. 74ff.; He S. 148; L S. 59-63, 65 Anm. 5, 67, 72, 280, 385ff., 399; P S. 9; St S. 11; StB S. 9.

Anmerkung: Die Komposition ist nicht erhalten; sie wurde - vermutlich gegen Ende des Jahres 1888 - von Reger selbst vernichtet (verbrannt).

2) Scherzo g-moll (3/4) für Flöte und Streicher

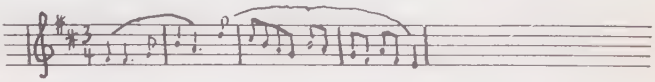
Incipit:



Umfang: 267 Takte
Entstehungszeit: Anfang 1889
Literatur: Ba S. 30f.; 189; L S. 65f., 399; St S. 12.

3) Quartett d-moll (C) für 2 Violinen, Viola, Violoncello
Incipit, Umfang, Entstehungszeit: s. StV S. 365ff.
Literatur: StV: Ba S. 31; L. S. 66-72, 361; U S. 11f. (VuKl.).
Nicht im StV: Br S. 98ff., 103f.; Gu S. 76ff.; He S. 148; L S. 65, 92, 94, 286, 399f.; P S. 10; U S. 76 (1921); St S. 12, 98; StStr S. 43; Schr S. 563, 565; Briefe I S. 15, 20ff., 331.

4) Largo D-Dur (3/4) für Violine, Violoncello, Klavier

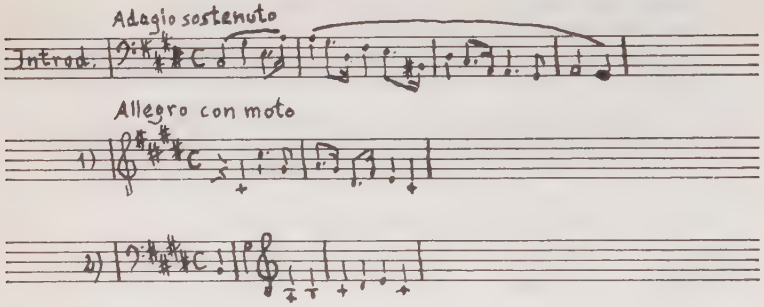
Incipit: 

Umfang: 146 Takte
Entstehungszeit: August 1889
Literatur: Ba S. 30; Br S. 103f.; Gu S. 77; He S. 148; L S. 73, 75, 96, 361, 400; P S. 10; Schr S. 564; St S. 12; Briefe I S. 16, 331.
Anmerkung: Dieses Largo war gedacht zu einem Trio B-Dur; die übrigen Sätze wurden nicht geschrieben.

5) "Fantasie" . Harmonies funèbres"

= Klavierquintettsatz cis-moll (C)

Besetzung: Klavier, 2 Violinen, Viola, Violoncello
Incipit:

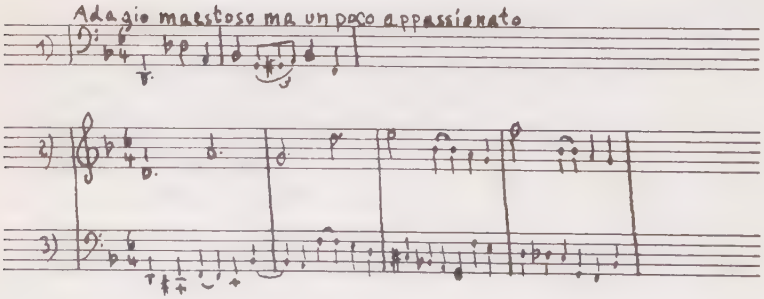


Umfang: 237 Takte
Entstehungszeit: August/September 1889
Literatur: Gu S. 77f.; L S. 73, 77, 77 Anm. 9; Schr S. 564f.; St S. 13.
Anmerkung: Es ist nur dieser Satz (eines Klavierquintetts) vorhanden; Reger fand ihn in sich so geschlossen, daß sich - seiner Meinung nach - weitere Sätze erübrigten.

6) Symphoniesatz d-moll (6/4) für großes Orchester

Besetzung: 2 Flöten, 2 Oboen, Englisch Horn, 2 Klarinetten, Baßklarinette, 2 Fagotte, (Kontrafagott?), 3 Trompeten, 4 Hörner, 3 Posaunen, Streicher

Incipit:

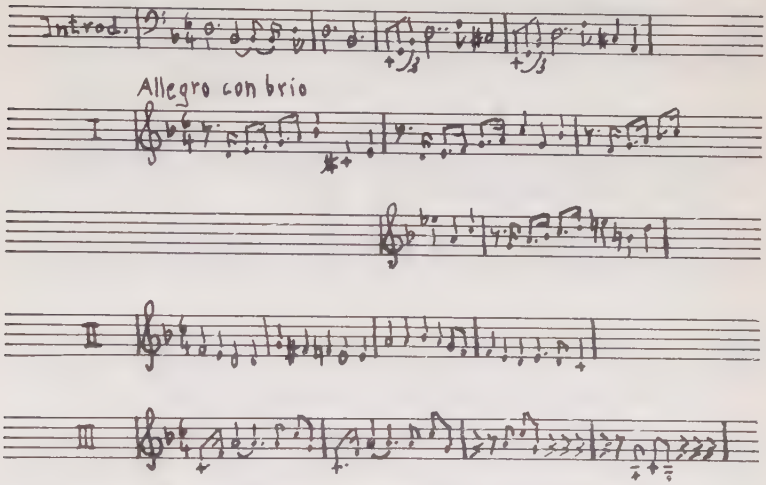


Entstehungszeit: August 1889
Literatur: L S. 76f., 76 Anm. 8; (Briefe I S. 16).
Anmerkung: Reger hatte die Themen zu diesem nur geplanten Symphoniesatz Lindner brieflich mitgeteilt, diesen aber gebeten, die übersandten Notenbeispiele zu vernichten.

7) "Herolde", Ouvertüre für großes Orchester
= Großer Symphoniesatz d-moll (6/4)

Besetzung: 1 Piccoloflöte, 2 große Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 1 Kontrafagott, 2 Ventiltrompeten, 2 Ventilhörner, 2 Tenorposaunen, 1 Baßposaune, 2 Maschinenpauken, Streicher.

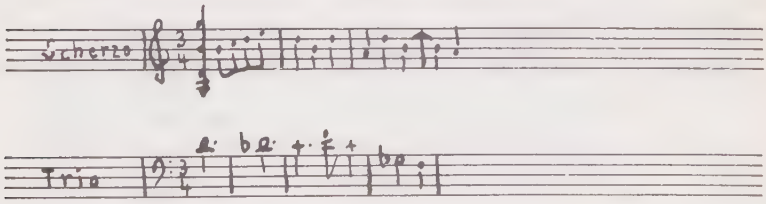
Incipit:



Umfang: 21 Takte Introduktion und 375 Takte Allegro
Entstehungszeit: August-November 1889
Literatur: Gu S. 79; Ha S. 99, 123; L S. 77, 77 Anm. 10; Schr S. 565f. St S. 13.
Anmerkung: Weitere Sätze wurden nicht geschrieben.

8.) Scherzo g-moll (3/4) für doppeltes Streichquartett
Besetzung: Zweimal 2 Violinen, Viola, Violoncello

Incipit:



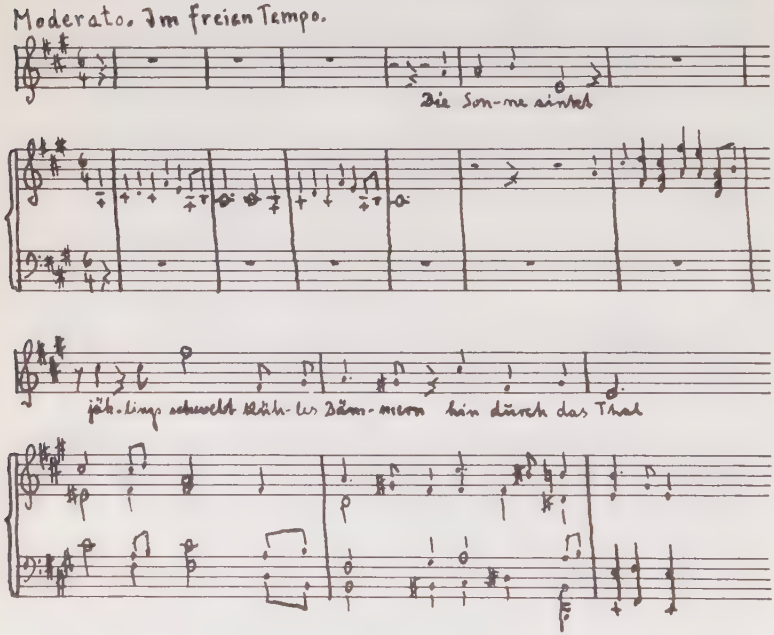
Umfang: 400 Takte
Entstehungszeit: ?
Literatur: Schr S. 566.

9.) "Adagio"

= Abendlied, Text von Ada Christen, für eine Singstimme mit Klavierbegleitung; für kleines Orchester bearbeitet vom Komponisten

Besetzung: wie bei 1.)

Incipit:



Umfang: 61 Takte
Entstehungszeit: (Anfang 1890)
Literatur: L S. 64. (Zum Lied: L S. 64; SchrRL S. 28f.; SchrL S. 17f.)
Anmerkung: Die Orchesterfassung des von Reger komponierten Klavierliedes war von Lindner angeregt, von Reger zunächst zugesagt, dann aber doch nicht ausgeführt worden.

10.) Quartett

Besetzung: 2 Violinen, Viola, Violoncello
Incipit: -

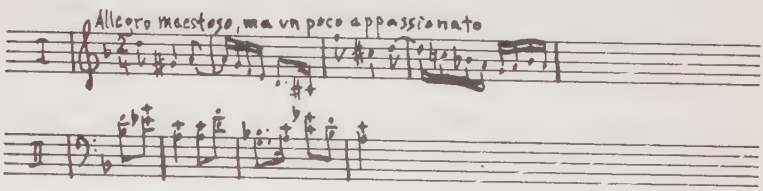
Umfang: -
Entstehungszeit: (August/September 1890)
Literatur: Gu S. 80; L S. 86; St S. 14; Briefe I S. 19.
Anmerkung: Reger plante diese Komposition für die Sommerferien 1890, der Schlußsatz des Quartetts sollte eine große Fuge werden. Der Plan kam nicht zur Ausführung.

11.) Symphoniesatz d-moll (2/4)

= Kleiner Symphoniesatz

Besetzung: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Trompeten, 2 Hörner, 2 Pauken, Streicher

Incipit:



Umfang: 279 Takte
Entstehungszeit: September 1890
Literatur: Ha S. 99, 123; He S. 159; L S. 92; P S. 45; Schr S. 565f.; Briefe I S. 20.

Anmerkung: Weitere Sätze wurden nicht geschrieben.

12.) Quartett C-Dur (3/4)

Besetzung: 2 Violinen, Viola, Violoncello

Incipit: s. L 5 S. 112.

Umfang: -

Entstehungszeit: (Juli 1891)

Literatur: L S. 111f.; Briefe I S. 28.

Anmerkung: Die Komposition war nur geplant.

13.) Clementi, Muzio: Sechs Sonatinen op. 36 für Klavier; Violonstimme dazu von Max Reger
Incipit, Umfang, Entstehungszeit: s. StV S. 372-375.

Literatur: StV: Ba S. 239; L S. 167.
Nicht im StV: Ha S. 76; L S. 166, 401; P S. 30; St S. 28.

14.) Schilflieder nach Texten von Nikolaus Lenau

Besetzung: Singstimme, Viola, Klavier
Incipit: -
Umfang: -

Entstehungszeit: Oktober 1891
Literatur: Ba S. 45; L S. 113, 113 Anm. 1, 143f., 388; P S. 16; Briefe I S. 29.

15.) Der 5. Psalm

Besetzung: Alt oder Mezzosopran, Violine, Orgel
Incipit: -
Umfang: -
Entstehungszeit: (Oktober 1891)
Literatur: L S. 113; Briefe I S. 29.

16.) Geistliche Arie

Besetzung: Violine und Orgel
Incipit: -
Umfang: -
Entstehungszeit: (Oktober 1892)
Literatur: L S. 113; Briefe I S. 30.

17.) Quartett c-moll

Besetzung: 2 Violinen, Viola, Violoncello
Incipit: -
Umfang: -
Entstehungszeit: (Oktober 1892)
Literatur: Briefe I S. 30.

18) Quintett A-Dur

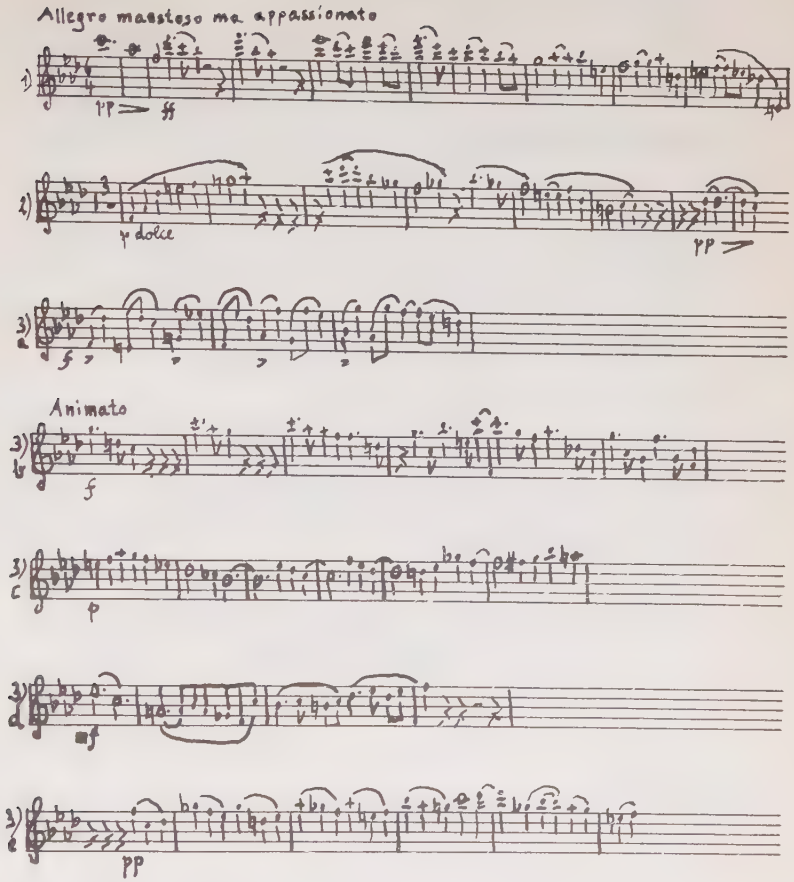
Besetzung: Klavier, 2 Violinen, Viola, Violoncello
Incipit: -
Umfang: -
Entstehungszeit: (Oktober 1892)
Literatur: L S. 113; Briefe I S. 32.

19.) Reger, Max: Fünf Deutsche Tänze aus op. 10; für kleines Orchester bearbeitet vom Komponisten
Besetzung: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Trompeten, 2 Hörner, 2 Pauken, Streicher
Incipit: s. StV S. 14-17.
Entstehungszeit: ?
Literatur: -
Anmerkung: Die fünf instrumentierten Tänze entsprechen den Nummern 1, 5, 6, 7 und 11 in Regers op. 10. Die Partitur des letzten Tanzes ist nur als Fragment erhalten.

20.) Klavierkonzert f-moll (6/4) "op. 17"
= Klavierkonzert für Eugen d'Albert

Besetzung: Klavier; 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Trompeten, 4 Hörner, 3 Pauken, Streicher

Incipit:



Umfang : (242 Takte)
Entstehungszeit: Frühjahr 1895
Literatur: Ba S. 44f., 189; He S. 159; L S. 113, 113 Anm. 2, 114, 125; P S. 98; St S. 19f., 144f., 151; StB S. 14; StStr S. 43; Schr S. 566, 566 Anm. 10; Briefe I S. 43f., 61; Briefe II S. 10, 50.
Anmerkung: Es liegt nur das bis Takt 242 ausgeführte Fragment des ersten Satzes und die Bearbeitung für zwei Klaviere in gleicher Taktzahl vor.

21.) Klavierkonzert

für Ferruccio Busoni

Besetzung: -

Incipit: -
Umfang: -
Entstehungszeit: (Mai 1895)
Literatur: L S. 115, 115 Anm. 3; St S. 20; StStr S. 43; Briefe I S. 44, 48f.; Briefe II S. 10.

Anmerkung: Dieses Konzert war nur geplant worden.

22.) Variationen für Orchester

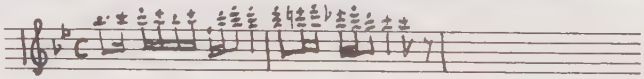
über ein Thema von Beethoven

Besetzung: -
Umfan g: -
Incipit: -
Entstehungszeit: (Sommer 1895)
Literatur: Briefe I S. 44.
Anmerkung: Dieses Werk war nur geplant.

23.) Serenade B-Dur (C) für Bläser

Besetzung: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 4 Hörner, 2 Fagotte.

Incipit:



Umfang 18 Takte (Fragment)
Entstehungszeit : 1895 (?)
Literatur: He S. 159; L S. 113 Anm. 2; Schr S 566f.
Anmerkung: Es handelt sich um den erst im Jahre 1904 fortgeführten und beendeten Serenadensatz.

24.) Symphonie h-moll

Johannes Brahms gewidmet

Besetzung : -
Incipit: -
Umfang: -
Entstehungszeit: (Frühjahr 1896)
Literatur: Ba S. 44f; Gu S. 82f.; L S. 113 Anm. 2, 114, 131f., 145f; St S. 16, 19f.; StB S. 14f.; StStr S. 43f.; Schr S. 565; Briefe I S. 51, 55.
Anmerkung: Die Symphonie war nur geplant.

25.) Symphoniesatz e-moll

Besetzung: -
Incipit: -
Umfang: 30 Partiturseiten (Fragment)
Entstehungszeit: Frühjahr 1896 ? Winter 1896/97?
Literatur : L S. 115.

26.) Beckerath, Kurt von: "Kassandra", für Chor und Orchester; instrumentiert von Max Reger.

Besetzung: -
Incipit: -
Umfang: -
Entstehungszeit: (Herbst 1897)
Literatur: Auktionskatalog Nr 508 der Autographenhandlung J.A. Stargardt, Marburg/Lahn.

27.) Quintett c-moll (3/2) "op. 21"

Besetzung: Klavier, 2 Violinen, Viola, Violoncello
Incipit, Umfang, Entstehungszeit: S.StV S. 367-371
Literatur: StV: Ba S. 239, 248; L S. 144-154.
Nicht im StV: Ba S. 60, 255; L S. 115, 143, 213, 287, 289f., 315, 401 He S. 159; St S. 19, 24, 101f.; StB S. 17; StStr S. 44; Schr S. 563; Briefe II S. 57, 71.

28.) Geist, Heinrich: Albumblatt für Klavier; für kleines Orchester übertragen von Max Reger.
Besetzung: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, Streicher

Incipit: -
Umfang: 13 Partiturseiten
Entstehungszeit: Februar 1898
Literatur: St S. 144.

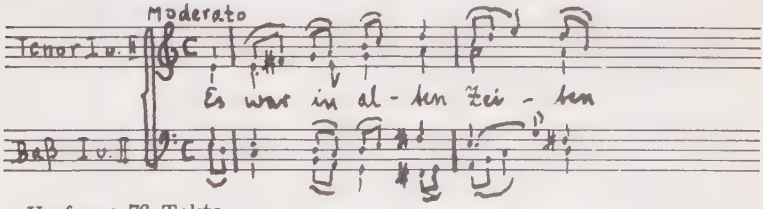
29.) "Liebestraum" D-Dur (C) für Streichorchester = Lyrisches Andante

Besetzung: Streicher
Incipit, Umfang, Entstehungszeit: s.StV S. 364.

30.) "Lacrymae Christi", Text von Rudolf Baumbach, für Männerchor, "op. 21 Nr 1"

Besetzung: vierstimmiger Männerchor

Incipit:



Umfang: 76 Takte
Entstehungszeit: ?
Literatur: L S. 172; St S. 34.

31.) "Hymne an den Gesang", Text von L. Steiner, für Männerchor mit großem Orchester oder Klavier, op. 21.

Besetzung: Vierstimmiger Männerchor; 2 Fl., 2 Ob., 2 Klar., 2 Fag. 2 Tr., 4 Hr, 2 Ten. Pos., 1 Baßpos., Str.
Incipit, Umfang, Entstehungszeit: s. StV S. 33f., 605.
Literatur: StV: Ba S. 59, 287; L S. 173, 402; St S. 34, 136; Briefe I S. 72, 91, 93, 117.
Nicht im StV: Ba S. 56, 189; Ha S. 99; L S. 172, 174f.; P S. 45, 66; St S. 35, 144; U S. 83, 85; Briefe I S. 61; Briefe II S. 21, 32ff., 56f., 63ff., 69, 72, 85f., 88.

32.) "Elegie" = op. 26 Nr 1

für kleines Orchester bearbeitet vom Komponisten

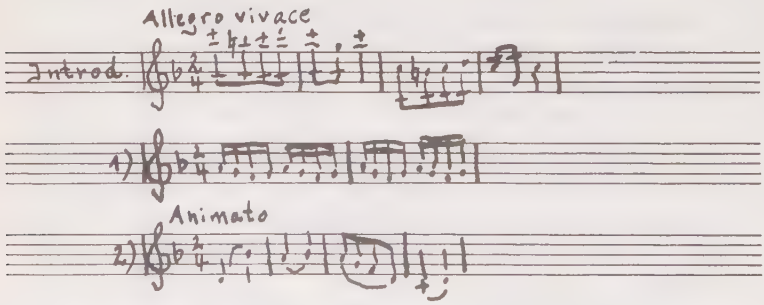
Besetzung: Flöte, Oboe, 2 Klarinetten, 2 Hörner, Streicher
Incipit: s. StV S. 39.

Umfang 47 Takte
Entstehungszeit: August 1898
Literatur: L S. 166; St S. 34; StV S. 40.

33.) Gillet, Ernest: "Dans la fôret" (Im Walde), für Streichorchester; Hornstimme dazu von Max Reger.

Besetzung: Horn; Streichorchester.

Incipit:



Umfang: 222 Takte
Entstehungszeit: Herbst 1898(?)
Literatur: L S. 166f.

34.) Melodram

Besetzung: Sprechstimme; Orchester.
Incipit: -
Umfang: -
Entstehungszeit: (Dezember 1898)
Literatur: Briefe II S. 35.
Anmerkung: Das Werk war nur geplant.

35.) Scherzino C-Dur (6/8) für Horn und Streicher

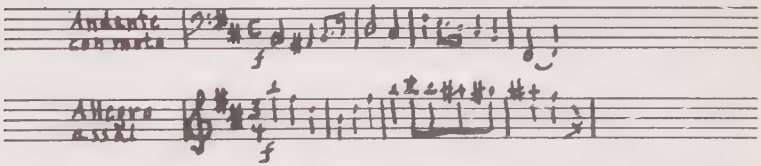
Besetzung: Horn; Streichorchester.

Incipit, Umfang, Entstehungszeit: s.StV S.364f.
Literatur: StV: Gem S.15/16; Unger, Ausg.f.Viol.u.Klav.
Nicht im StV: P S.94.

36) Lachner, Franz: "Die vier Menschealter" op.31. Kantate.
Text von Johann Gabriel Seidl. Ouvertüre.
Arrangement von H. Kirchner; Blechbläserstimmen dazu von Max Reger.

Besetzung des Originals: 1 kleine Flöte, 2 große Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Trompeten, 4 Hörner, 2 Tenorposaunen, 1 Baßposaune, 3 Pauken, Streicher;
Besetzung des Arrangements: 1 Flöte, 1 Oboe, 3 Klarinetten, Violine 1-3, Viola 1 und 2, Violoncello, Kontrabaß;
Zusätzliche Blechbläserstimmen zum Arrangement:
2 Trompeten, 2 Hörner, Baßposaune.

Incipit:



Umfang: Original 608 Takte, Arrangement 595 Takte.
Entstehungszeit: ?
Literatur: -

37.) Kammermusikkonzert

Besetzung: -
Incipit: -
Umfang: -
Entstehungszeit: (August 1899)
Literatur: Briefe I S.62.
Anmerkung: Das Werk war nur geplant.

38.) Violinkonzert

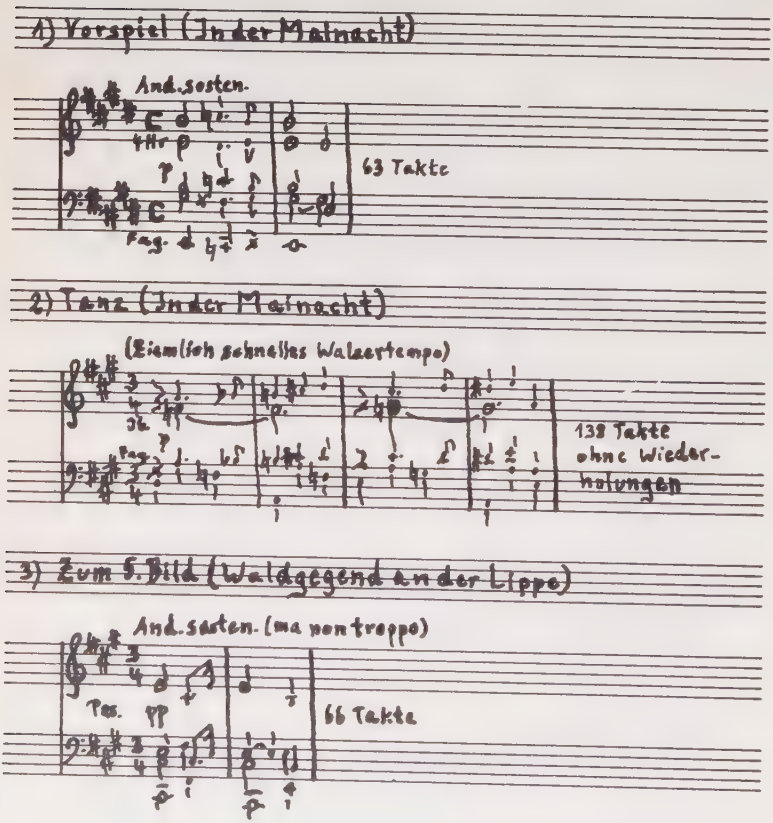
für Joseph Hösl

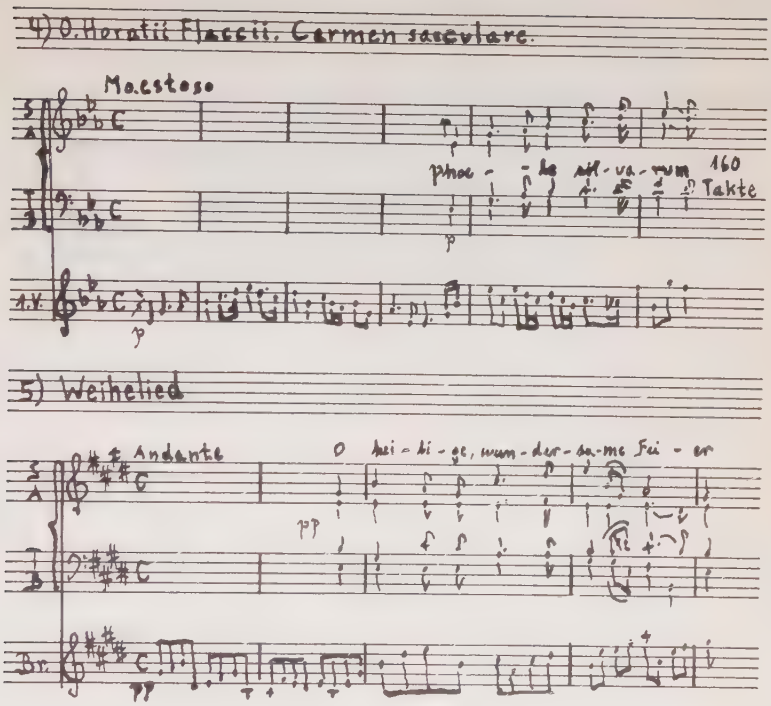
Besetzung: Violine; Orchester
Incipit: -
Umfang: -
Entstehungszeit: (September 1899)
Literatur: Briefe I S.63
Anmerkung: Das Werk war nur geplant.

39.) Musik zu "Castra vetera", Festspiel von Johanna Baltz

Besetzung: Gemischter Chor; Orchester.
Orchesterbesetzung: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, Kontrafagott, 2 Trompeten, 4 Hörner, 2 Tenorposaunen, 1 Baßposaune, 2 Pauken, Streicher
Besetzung der 'Fanfaren': 4 Trompeten, 4 Hörner, 2 Flügelhörner, 2 Tenorhörner, 1 Tenortuba, 2 Tenorposaunen, 1 Baßposaune, 2 Baßtuben

Incipit:





Umfang: s. Incipit
Entstehungszeit: Oktober 1899 - April 1900
Literatur: Ba S. 57; L. S. 212f., 404; P. S. 98; Schr S. 566; St S. 34, 144; St Str S. 53; Briefe I S. 64; Briefe II S. 38.

40.) Orgelkonzert
Besetzung: Orgel; großes Orchester.
Incipit: -
Umfang: -
Entstehungszeit: (Frühjahr 1900)

Literatur: He S. 159; L. S. 113 Anm. 2; Schr S. 563; Briefe I S. 71f., 92.
Anmerkung: Die Komposition war nur geplant.

41/42.) Zwei Romanzen G-Dur, D-Dur
für Violine und kleines Orchester op. 50 Nr 1 und 2

Besetzung: Violine; 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klar. 2 Fag. 2 Hr 2 Pauk. /Streicher
Incipit, Umfang, Entstehungszeit: s. StV S. 71
Literatur: StV: Ba S. 252f.; Briefe I S. 72, 76.
Nicht im StV: Ba S. 56, 249; Ha S. 98f.; L S. 237, 393, 405; P S. 31; St S. 34, 145; Briefe I S. 75; Briefe II S. 19, 47.

ANLAGE 1 zu Teil II

Beschreibung der Retuschen Regers in Orchesterwerken von Beethoven, Brahms und Schumann.

(Es sind nur Instrumentationsretuschen berücksichtigt.)

Zur Ergänzung dieser Aufstellung s. Anlagen 2 - 4 .

Lfd. Nr	Seite der Orig. Part.	Titel und Seite der Studienpartitur. E:Eulenburg PH: Philharmonia	Art der Retuschen. Ergänzung: bestehende Stimme verändert, Stimme frei hinzugefügt; Verstärkung: bestehende Stimme verändert, Stimme frei hinzugefügt; Zutat: hinzukomponiert.	Genaue Angaben oder Hinweis auf Notenbeispiel; Eräuterungen; Anmerkungen.
1	-	Beethoven Ouvertüren Partitur Band 2. Ed. Peters Nr 1021b.	-	-
2	18	Ouvertüre zu "Fidelio" E:212(32)II -215(35)Tl	Erg. verändert	18 T. 5= 212(32) II T. 6. 2. u. 4. Horn: d_1 (statt d_2). Angleichung an die Oktavführung der Hörner in den Takten davor und danach.
3	52	Ouvertüre zu "Coriolan" E:30T. 4-32 II T. 2	Verst. frei	52 II T. 3=32 I T. 2: s. Notenbeispiel 1. Anm.: Zwei Fassungen.
4	54	Ouvertüre zu "Coriolan" E:34-36 T. 8	1) Verst. frei 2) Verst. frei	54 I T. 2-6=34 T. 2-6; 1. u. 2. Fag.: jeweils erstes (punktiertes) Viertel F-G-G-As-H (wie Violonc.). Baßverstärkung. 54II T. 5, 6, 9, 10=36 T. 1, 2, 5, 6: 2. Horn = jeweils zwei übergebundene ganze Noten a (wie Bratschen, Violonc.). Baßverstärkung.
5	56	Ouvertüre zu "Egmont" E: 1-2I T. 4	Erg. verändert	56 T. 1, 9= 1 T. 1; 2 I T. 4. 4. Horn: d_1 (statt d_2) Angleichung an die allgemeine Oktavlage der Bläser.

Lfd. Nr	Seite der O-P	Titel u. Seite der Stud.-Part.	Art der Retuschen	Genaue Ang. od. Hinweis auf Notenbeisp.; Erl.; Anm.
6	59	(Ouvertüre zu "Egmont") E:5 I T. 5-7 T. 4	1) Verst. verändert	59 II T. 1-4= 6 T. 2-5: 2 Ob. s. Notenbeisp. 2 (wie 2. Violinen). Melodieverstärkung.
			2) Verst. verändert	59II T. 5-9= 6 T. 6-7 T. 4 :2. Klar. s. Notenbeisp. 3 (wie 2. Violinen). Melodieverstärkung. Anm.: Teilweise auch 1. Klar. verändert.
7	60	Ouv. Egmont E: 7 T. 5-9 II T. 6	1) Erg. verändert	60 I T. 1-7 = 7 T. 5-8 T. 5; 4. Horn: Eine Oktave tiefer als 3. Horn. Angleichung an die allgemeine Oktavlage der Blechbläser.
			2) Erg. verändert	6o I T. 8, 11, 12 = 8 T. 6, 9 I T. 1, 2; 2. Horn: jeweils d_1 (statt d_2). Angleichung wie vorher. Anm.: Kein Oktavabstand 1. 2. Horn im Takt 60 II T. 2 = 9 I T. 4.
8	65	Ouv. Egmont E: 16 II T. 4 - 18 T. 3	Verst. verändert	65 II T. 2 - 10 = 17 II T. 1-18 T. 3; zweimal, wie 6/59. Anm.: Nur Bleistifteinzeichnungen in den beiden letzten Takten.
9	66	Ouv. Egmont E: 18 T. 4-21 I T. 3	1) Verst. frei	66 I T. 6 = 18 T. 9: 3. Viertel Bratschen ces 1, Violonc. des. Anm.: Nicht Violinen und Kontrabässe.
			2) Verst. verändert	66 I T. 8 u. 9 = 19 T. 2u. 3; 3. Horn: jeweils erstes Viertel es_2, f_2. Verstärkung 2. Violinen u. d. 2. Klar. Anm. Nicht in den Takten 66 II T. 1 u. 2= 19 T. 6 u 7.
			3) Stimmentausch	66 II T. 4 u. 5 = 20 T. 2 u. 3; 1. 2. Violinen, Bratschen, Fag., Horn s. Notenbeispiel 4.
			4) Erg. verändert	66 II T. 7, 8, 11-13 = 20 T. 5, 6, 21 I T. 1-3; 2. bzw. 4. Horn: jeweils eine Oktave tiefer. Angleichung an die allgem. Oktavlage der Hörner. Anm.: 2. Horn nicht im Takt 66 II T. 6 =20T.4.
10	68	Ouv. Egmont E: 23 T. 2 - 24	Klangveränderg	68 II T. 2-5 u. 10-13=24 IT. 7-9; / 2. Oboe, Klar., Fag, Hörner s. Notenbeispiel 5. / II T. 1 u. 6-9.

Lfd. Nr	Seite der O-P	Titel u. Seite der Stud.-Part.	Art der Retuschen	Genaue Ang. od. Hinweis auf Notenbeisp.; Erl.; Anm.
11	69	Ouv. Egmont E: 25 - 26 I	1) Klangveränd.	69 I T. 5-7 = 25 I T. 5-7. Klar., Fag. s. Notenbeisp. 6.
			2) Verst. frei	69 I T. 8 = 25 I T. 8. Bratschen s. Notenbeispiel 7.
12-15	70-73	Ouv. Egmont E: 26 II-38	Stimmentausch 1)	70 I T. 3-5; II T. 1-3 = 26 II T. 3, 4; 27; und 70 II T. 4-6; 71 I T. 1-4 = 28 - 29 T. 1-3; s. Notenbeisp. 8. {Fag., 3. 4. H.
			2) Erg. verändert und Erg. verändert	70 II T. 2, 3 = 27 T. 3, 4; und 71 I T. 2, 3 = 29 T. 1, 2; jeweils vom 2. Achtel bis zum ersten Achtel des folgenden Taktes eine Oktave höher. Vermeidung von Sprüngen. {1. Flöte
			3) Verst. frei	71 I T. 4-7; II T. 1, 2 = 29 T. 3-5; 30 T. 1-3; s. Notenbeisp. 9. Baßverstärkung. {1. 2. Horn
			4) Verst. verändert	71 II T. 3, 4 = 30 T. 4; 31. T. 1; s. Notenbeisp. 10. Br.-Verstärkung. {Violonc.
			5) Verst. veränd.	71 II T. 5, 6 = 31 T. 2, 3; 2. Fag., 1. 2. Horn; s. Notenbeisp. 11.
			6) Verst. veränd-	72 I T. 1-4 = 31 T. 4-32; 3. 4. Horn; s. Notenbeisp. 12. Verstärkung der Mel. i. d. Mittellage (Klar.).
			7) Verst. veränd.	72 I T. 5, 6 = 33 T. 1, 2 und 72 II T. 4, 5 = 35 T. 1, 2 s. Notenbeisp. 13. Verstärkung d. 2. Violinen. 2. Klar.
			8) Verst. veränd.	72 I T. 7; II T. 1-3 = 33 T. 3-34 entspricht in gleicher Weise, aber rhytmisch anders 72 I T. 1-4 = 31 T. 4-32. 3. 4. Horn
			9) Stimmentausch	72 II T. 6, 7 73 IT. 1-7 = 35 T. 3- 37 T. 1; 1. 2. Fag. wie Violonc. s. Notenbeisp. 14.

Lfd. Nr	Seite der O-P	Titel u. Seite der Stud.-Part.	Art der Rtuschen	Genaue Ang. od. Hinweis auf Notenbeisp.; Erl.; Anm.
12-15	70-73	Ouv. Egmont E: 26 II-38	Stimmentausch	72 II T. 6 - 73 I/II = 35 T. 3 - 38 T. 5 } 3. 4. Horn s. Notenbeispiel 15. 73 II = 37 T. 5 - 38 T. 5:1. 2. Fag. 73 II T. 1, 2 = 37 T. 5, 6; 1. 2. Fag.: F(statt cl). 73 II T. 3-6 = 38 T. 1-4:2. Fag. auf erstem Viertel jeweils F (statt f). 73 II T. 6, 7 = 38 T. 4, 5; 1. Fag. auf drittem bzw. erstem Viertel jeweils F(stattf).
16		Beethoven Symphonie Nr 4, B-Dur Partitur Ed. Peters Nr 1020 d.		
17	7	" Ph:8 II T. 2 - 9 II T. 6	Stimmentausch	7 I T. 2-5 = 8 II T. 3-6 1. 2. Fag. wie Violonc. 7 I T. 4, 5 = 8 II T 5, 6 1. Horn: f_2-g_2 in ganzen Noten (wie 1. Fag.).
			Verst. veränd.	7 II T. 5-8 =9 II T. 2-5 1 Fag. vom zweiten Viertel bis zum ersten Viertel des vierten Taktes wie 2. Fag.
18-19	15-16	wie vor; Ph:20 I T. 4 - 22 II T. 6	Verst. veränd.	15 II T. 9-16 I T. 4 = 21 II T. 1-5; 1. Fag. wie Violonc. Baßverstärkung.
20-21	33-34	wie vor; Ph: 47 II T. 3 -51 I T. 1	Klangveränd.	33 II T. 2-34 I T. 1 = 48 II T. 1 - 49 I T. 1; 1. 2. Horn statt 1. 2. Fag.
22	47	wie vor; Ph: 69 II T. 7 - 71 II T. 5	Verst. frei	47 I T. 3, 4, 7, 8 = 69 II T. 9, 10; 70 T. 3, 4; 1. 2. Fag. wie Violonc. Baßverstärkung. Anm.: Vom zweiten Viertel ab, vermutlich aber auch schon mit erstem Viertel entsprechend 47 I T. 7 = 70 T. 3.

Lfd. Nr	Seite der O-P	Titel u. Seite der Stud.-Part.	Art der Retuschen	Genaue Ang. od. Hinweis auf Notenbeisp.; Erl.; Anm.
23	54	Beethoven Symphonie Nr 4, B-Dur Partitur Ed. Peters Nr 1020 d. Ph:81 I T. 6 - 82 II T. 2	Verst. frei (Parallelstelle zur vorhergehenden)	54 I T. 10, 11; II T. 1, 2=81 II T. 5, 6, 9, 10; 1. 2. Fag. wie Violonc. Baßverstärkung. Anm. wie vorher.
24	59	wie vor; Ph:88 II T. 9-90	Verst. frei (Parallelstelle zu den beiden vorigen)	59 I T. 15; II T. 1, 4, 5 = 89 II T. 5, 6; 90 T. 1, 2; 1. 2. Fag. wie Violonc. Baßverstärkung. Anm.: Beginn wie zuvor vermutet!
25	60	wie vor; Ph: 91 -92 II T. 5	Verst. frei	60 I T. 3, 4 = 91 T. 3, 4; 1. 2. Fag. wie Bratschen/Vc. s. Notenbeispiel 16. Baßverstärkung u. Mittellage-Verstärkung.
26	61	wie vor; Ph: 92 II T. 6 - 94 I T. 3	Verst. frei	61 II T. 5, 6 = 93 II T. 6, 7; 1. 2. Fag. wie Violonc. Baßverstärkung. Anm.: Erstes Achtel d|b bleibt; erstes Achtel foldender Takt nur e.
27-28	64-65	wie vor; Ph:98 I T. 3 - 103 I T. 2	Verst. frei	64 II T. 7, 8 = 100 T. 1, 2 65 I T. 3, 4 = 100 T. 5; 101 T. 1 2. Fag. wie 1. Fagott. Baßverstärkung b. d. Hbl.
29-31	69-71	wie vor; Ph:107 I T. 4 - 112 II T. 2	Verst. frei	69 II T. 8, 9; 70 I T. 1, 2, 7-10 = 109 T. 2 5; 110 I T. 2-5; 1. 2. Fag.: jeweils auf erstem Viertel Viertelnoten, auf zweitem Viertel wie Violonc. Baßverstärkung.
			Verst. frei	69 II T. 9=109 T. 3; Violonc.: Erstes Viertel F. Baßverstärkung. Anm.: Nur in diesem Takt!
			Verst. frei	70 II T. 8-71 I T. 2= 111 I T. 1-3. Vom zweiten Sechzehntel bis zum ersten Viertel des dritten Taktes: Violonc. wie Bratschen Verstärkung der Mittellage.

Lfd. Nr	Seite der O-P	Titel u. Seite der Stud.-Part.	Art der Retuschen	Genaue Ang. od. Hinweis auf Notenbeisp.; Anm.
32	79	Beethoven Symphonie Nr 4, B Dur Ph: 123 I T. 5 - 124	Verst. frei	79 II T. 6, 7=124 T. 3, 4; 2. Violinen: Zweites Viertel und erstes Sechzehntel des folgenden Taktes wie Bratschen. - Verst. wie vorher.
33		Beethoven Symph. Nr 5 c-moll Part. Edi Peters Nr 1020 e.	-	-
34	2	wie vor; E: 1 - 2 I T. 2	Verst. frei	2. T. 1-5= 1 T. 1-5; 1. 2. Fag. wie Bratschen. Mittelstimmenverstärkg.
35	3	wie vor; E: 2 I T. 3 - 3 I T. 7	Verst. veränd.	3 I T. 9-11 = 2 II T. 1-3; 2. Klar. eine Oktave tiefer, Mittelstimmenverst. /wie Br.
			Verst. veränd.	3 I T. 5, 6 = 2 I T. 7, 8; 1. 2. Fag. vom zweiten Achtel bis zum ersten Viertel des folgenden Taktes eine Oktave tiefer. - Baßverst.
36	6	wie vor; E: 6 - 7 I T. 1-6	1) Erg. veränd.	6 I T. 5-7 = 6 I T. 5-7; 2. Tromp. eine Oktave tiefer als 1. Tromp.
			2) Verst. veränd.	6 I T. 5-12 = 6 I T. 5-II T. 2 2. Fag. wie Violonc. s. Notenbeispiel 17. Baßverst.
			3) Verst. frei	6 II T. 1, 2 u. 5, 6 = 6 II T. 3, 4 u. 7, 8. 1. Horn vom zweiten Achtel bis zum ersten Achtel des folgenden Taktes wie Fag. Verst. der Fagotte.
37	7	wie vor; E: 7 I T. 7 - 8 I	Verst. veränd.	7 I T. 2-4 = 7 I T. 8-10; 1. 2. Fag. wie Bratschen. Mittelstimmenverstärkung.
38-39	9-10	(Beethoven-Symphonie Nr 5, c-moll) E: 10 T. 5- 13 I T. 13	1) Verst. frei	Jeweils zweites Viertel und erstes Viertel des folgenden Taktes: 9 I T. 10, 11= 11 T. 3, 4 Klar. wie Fag.
			" "	9 I T. 11, 12= 11 T. 4, 5 Oboen wie Klar.
			" "	9 I T. 12; II T. 1. = 11 T. 5, 6 Klar. eine Oktave tiefer als Oboen.
			" "	9 II T. 5, 6= 11 T. 10, 11 Klar. wie Fag.

Lfd. Nr	Seite der O-P	Titel u. Seite der Stud. Part.	Art der Retuschen	Genaue Ang. od Hinweis auf Notenbeisp.; Erl.; Anm.
38-39	9-10	(Beethoven Symphonie Nr 5, c-moll) E:10 T. 5-13 I T. 13	Verst. frei	9 II T. 7, 8= 11 T. 12, 13; Oboen wie Klar.
			" "	9 II T. 8, 9 = 11 T. 13; 12 I T. 1. Klar. eine Oktave tiefer als Oboen.
			2) Erg. veränd.	9 I T. 6; II T. 1 = 10 T. 10; 11 T. 6; 2. Tromp. auf erstem bzw. zweitem Viertel eine Oktave tiefer als 1. Tromp.
			3) Verst. frei	9 II T. 10 = 12 I T. 2; 2. Tromp. auf zweitem bis viertem Achtel: drei Achtel cl (wie Fag.).
			4) Verst. frei	9 II T. 10-10 I T. 9 = 12 I T. 2-II T. 2. In den Pausen der Bratschen diese wie Fag. 9 II T. 15 = 12 I T. 7: Br. nur ges[1] notiert, vermutlich aber wohl auch h[1], wie vorher. Im ersten Takt (geteilt) auch Verst. der 2. Klar. s. Notenbeisp. 18.
			5) Erg. veränd.	10 II T. 10-14 = 13 I T. 6-10; 2. Tromp. eine Oktave tiefer als 1. Tromp.
40	11	wie vor; E: 13 I T. 14 14 II T. 5	Verst. frei	11 I T. 5, 6 = 13 II T. 4, 5. Klar. u. Bratschen wie 1. Fag.
			Verst. veränd.	11 I T. 5-II T. 3= 13 II T. 4-14 I T. 5; 2. Fag. wie 1. Fag.
41	13	wie vor; E:15 II T. 10 - 17 I T. 5	Verst. veränd.	13 I T. 3- II T. 2= 16 I T. 2-II T. 3; 1. Klar. vom ersten bis fünften Takt eine Oktave tiefer als 1. Violinen, vom fünften bis neunten Takt wie 2. Violinen (Abschluß: cl), vom neunten bis zwölften Takt wie Bratschen. -Streicherverst.
			Klangveränd.	13 II T. 6-13 = 16 II T. 7-17 I T. 2; 1. 2. Horn statt 1. 2. Fag. Anm.: Vom vierten Takt an nur 1. 2. Horn.
42	16	wie vor; E:19 II -21 T. 5	Klangveränd.	16 II T. 10, 11= 21 T. 2, 3: Fag. pausieren.

Lfd. Nr	Seite der O-P	Titel und Seite der Stud. Part.	Art der Retuschen	Genaue Ang. od. Hinweis auf Notenbeisp.; Erl; Anm.
43-45	17-19	(Beethoven Symphonie Nr 5, c-moll) E:21 T.6-28 T.8	1) Verst. frei	17 I T. 8, 9= 22 T. 2, 3; 2. Violinen wie Bratschen, Fag., Vc.
			2) Verst. frei	17 I T. 13 = 22 T. 7; 2. Horn wie Fag. /Br. /Violonc.
			3) Verst. frei	17 I T. 12, 13; II T. 3, 4= 22 T. 6, 7, 10, 11. 1. Tromp. vom zweiten Achtel bis zum ersten Viertel des folg. Taktes wie Fag. /Br. /Violonc. Anm.: Erste Stelle nur drei Achtel.
			4) (Stimmentausch)	17 II T. 12-18 I T. 3 = 23 T. 8-24 T. 1. Vom zweiten Viertel bis zum ersten Viertel des letzten Taktes 1. 2. Horn wie 2. Klar., 2. Klar. wie 1. Klar. (unis.)= 1. Tr.
			5) Erg. frei	18 I T. 6 = 24 T. 4. 1. 2. Horn im ersten Viertel d_2 (eine Oktave tiefer als 1. Oboe). Fortführung der Hornst.
			6) Verst. veränd.	18 I T. 8 - II T. 8= 24 T. 6-25 T. 9. 1. 2. Klar. wie Bratschen, Mittelstimmen-(Oktav-) verst.
			7) Verst. teils veränd. (2. V.) teils frei (Vc.)	18 II T. 9=25 T. 10. Auf zweitem Viertel: 2. Violinen g 1 g; Violonc. g Oktavverst. in den Streichern.
			8) Verst. frei	18 II T 13 - 19 I T. 2 = 26 T. 2 - 7. Erster und zweiter Takt: 1. 2. Fag. wie Bratschen; fünfter und sechster Takt: 1. Fag. wie Bratschen, 2. Fag. wie Violonc. Baßverst.
			9) Verst. frei	18 II T 11- 19 I T. 12 u. II T. 3= 25 T. 12 - 27 T. 3 u. 10. Bratschen (geteilt) wie Fag. Baßverst.
			10) Verst. veränd.	19 I T. 13 u. II T. 5= 27 T. 3 u. 12. Bratschen jeweils auf zweitem Viertel geteilt h/h, Baßverst.
			11) Erg. veränd. / 1. Horn.	19 I T. 3, 4 u. 7=26 T. 8, 9 u. 12 2. Horn eine Oktave tiefer als/

Lfd. Nr	Seite der O-P	Titel u. Seite der Stud. Part.	Art der Retuschen	Genaue Ang. od. Hinweis auf Notenbeisp.; Erl.; Anm.
(43-45)	(17-19)	(Beethoven Symphonie Nr5, c-moll) (E:21T.6-28 T.8)	12) Verst. veränd.	19 I T.10 =27 T 1; 2. Horn d2-al (Statt d2-c1) Grundton-verst. 19 I T.8=26 T.13. 2. Horn a1 (Statt e 2).
			13) Erg. veränd.	19 II T.14= 28 T.7. 1. Horn e2 (Statt c2) Quintverst.
46	20	wie vor; E:28 T.9-30	Stimmen-tausch	20 I T.2-6 = 28 T.10-29 T.3. Vom zweiten Achtel ab: 2. Fag. wie 1. Fag. (unis.) Kontrabaß wie 2. Fag. 20II T.2-5=30 T.1-4:2. H. eine Oktave tiefer als 1. Horn.
47-48	22-23	wie vor; E:32 II T.4 -35 I T.3	Verst. frei	22 II T.4-23 I T.1= 33 II; 2. Fag. wie Violonc. Baßverst. Anm.: Drittes Achtel vorletzer Takt nur Achtel c; erste Note letzter Takt nur Sechzehntel c.
49-50	27-28	wie vor; E:39 I T.4 -41 II	1) Klangveränd.	27 I T.2 =39 II T.1: Erstes Zweiunddreißigstel der 1. V. entfällt.
			2) Stimmen-tausch	27 II T.4-28 II T.1 = 40 II-41 I T.4; 1. 2. Fag. wie Violonc. (im Schlußtakt 1. Fag. wie Bratschen). Übernahme der Fag.-Stimmen in Hörner u. Tromp. s. Notenbeisp. 19.
51-52	32-33	wie vor; E:46-49 II T.1	1) Verst. veränd.	32 I T.2 = 46 T.2; Fl., Klar., Fag.: a2. Verst. d. Holzbläser-einsatzes.
			2) Verst. teils frei teils veränd.	32 II T.4-33 I T.3 = 48 I-II T.1; Fag. (Baßverst.) u. Flöten 33IT.1 = 48 I T.3: F 2. a2 (wohl auch 33 I T.2=48 I T.4) s. Notenbeisp. 20.
			3) Erg. veränd.	32 II T.2 = 47 T.3; 2. Tromp. eine Oktave tiefer als 1. Tr.
			4) Verst. frei	33 I T.1 = 48 I T.3; 1. 2. Tromp. es 1 Baßverst.
53	34	wie vor; E:49 II T.2-50II T.7	Verst. frei	34 I T.3, 4 u. 5, 6=49 II T.4, 5 u. 50 I T.1, 2; 1. Fag. jeweils wie Violonc. Baßverst. Anm.: 34 I T.6=50 I T.2 auf zweitem Achtel 1. Fag. u. Violonc. as 1 (statt a s).

Lfd. Nr	Seite der O-P	Titel u. Seite der Stud.-Part.	Art der Retuschen	Genaue Ang. od. Hinweis auf Notenbeisp.; Erl.; Anm.
			Zutat (zusätzliche Instrumente)	4 Hörner statt 2 für die ganze Dauer des 4. Satzes, in wechselndem Einsatz.
54	51	(Beethoven Symphonie Nr 5, c-moll) E:71-72 T.3		51 T.1-6=71-72 T.1; 4 Hörner; von den Oktaven c 2 c 1 ab nur 1. 2. Horn.
55-57	54-56	wie vor; E:75 T.2 -79 T.3	1) Stimmentausch	54 T.5-55 T.3=76-77 T.1; 4 Hörner (statt 2).
			Klangveränd.	1. 2. Fag. pausieren im ersten und zweiten Takt, dann weiter wie Violonc.
			2) Stimmentausch	55 T.4-56 T.1=77 T.2-78 T.2; 1. Klar. wie 2. Violinen, beginnend mit punkt. Halbe e 2.-2. Klar., in der Folge der vorhandenen Notenwerte e2-e2-c2-al-hl-hl-al-al [-hl-hl]; letztere nicht so bezeichnet, aber von Reger als Abschluß wohl so gedacht. Anm.: Erste Fassung: Beginn c2-c2-fisl. 1. Fag. wie 2. Fag. 1. Horn wie 1. Fag. /Br. 2. Horn wie gedr.
			Zutat (wie oben)	Anm.: Zweite Fassung der Hornstimmen: 1. Horn, 3. Horn wie 1. Fag. /Br. 2. Horn wie gedruckt. 4. Horn pausiert. 1. 2. 4. Horn bis Takt 56 T.4=78 T.5.
			3) Erg. veränd.	55 T.6-56 T.1=77 T.4-78 T.2; 2. Tromp. eine Oktave tiefer als 1. Tromp. (d1 statt d2). Beibehaltung des Oktavabstands.
			4) Verst. veränd.	56 T.2, 3=78 T.3, 4; Altpos. c2 (statt c 3). Verst. d. Mittellage.
			5) Verst. veränd.	56 T.4=78 T.5; Fl. Klar. Fag: a 2 (statt nur ein Instr.).
			6) Verst. frei	56 T.4, 5=78 T.5; 79 T.1; Violonc. wie Bratschen. 1. 2. Fag. wie Violonc.
			7) -	Ab Takt 56 T.6 =79 T.2 nur 1. 2. Horn.

Lfd. Nr	Seite der O-P	Titel u. Seite der Stud.-Part.	Art der Retuschen	Genaue Ang. od. Hinweis auf Notenbeisp.; Erl.; Anm.
58-60	57-59	(Beethoven Symphonie Nr 5, c-moll) E:79 T.4 - 84 T.1	1) Verst. frei	57 T.2-4=79 T.5; 80 T.1,2; 1.2. Klar. wie 1.2. Ob. 3.4. Horn wie 1.2. Fag. ab 58 T.1 =81 T.1: nur 1.2. Horn.
			2) Stimmentausch	58 T.7-59 T.2=82 T.2-83 T.1. Ab zweitem Viertel: 1.2. Klar. wie 1. Fag. (die vier letzten Notenwerte wie 1.2. Fag.). -1. Fag. wie 2. Fag. (die vier letzten Notenwerte eine Oktave tiefer).
			3) Verst. teils frei, teils veränd.	59 T.3=83 T.2; 1.2. Klar. eine Oktave tiefer als 1.2. Ob. /Fl. - 2. Horn bzw. 2. Tromp. eine Oktave tieferals 1. Horn bzw. 1. Tromp. Oktavabstand wie vorher.
61	60	wie vor; E:84 T.2-85 T.6	1) Verst. frei	60 T.1,2=84 T.2,3; 2. Oboe wie 1. Oboe.
			2) Stimmentausch	60 T.3-7=84 T.4-85 T.3; 1. Fag wie Violonc., b. z. dritten Viertel d. 5. T. Baßv.-2. Tr. wie 1. F. Beibehaltener Oktavabstand
62-63	61-62	wie vor; E:85 T.7 -88	Stimmentausch	61. T.1,2,9; 62 T.1,2=85 T. 7; 86 T.1; 87 T.2-4; 1.2. Fag. wie Violonc. Baßverst. 61 T.1,2 = 85 T.7; 86 T.1 Altposaune wie 1. Fag. (e 2 statt e 3). 61 T.9-62 T.1,2= 87 T.2-5; 1. Horn wie 2. Fag.
64	63	wie vor; E:89 I-89 II T.2	Klangveränd.	63 T.6,7 = = 89 II T.1.2. Vom vierten Viertel ab nur 1. Horn (2. H. pausiert).
65-72	64-71	wie vor; E:89 II T.3 -100 I T.3	1) Stimmentausch	64 T.6-65 T.5=90 I T.3-91 T.1. Vom viertel Viertel bis zum drittenViertel des letzten Taktes: 1. Klar. wie 2. Klar. 2. Klar. wie 1. Fag. 1. Fag. wie Violonc. Baßverst.
			2) Verst. veränd.	65 T.5-66 T.4=91 T.1-92 T.2. Vom viertel Viertel bis zum dritten Viertel des letzten Taktes: 1.2. Fag. wie Violonc. Baßverst.

Lfd. Nr	Seite der O-P	Titel u. Seite der Stud.-Part.	Art der Retuschen	Genaue Ang. od. Hinweis auf Notenbesip.; Erl.:, Anm.
(65-72)	(64-71)	(Beethoven Symphonie Nr 5 c-moll E:89 II T. 3 -100 I T. 3)	3) Zutat (wie vor)	66 T. 1-7=91 T. 4-92. Vom vierten Viertel ab: 1. 2. 3. Horn. -Ab 66 T. 5= 92 T. 3 = 4 Hörner. -Ab 66 T. 7= 92 T. 5. Vom vierten Viertel ab:nur 1. 2. Horn.
			4) Klangveränd.	66 T. 3, 4=92 T. 1, 2:nur 1.Tromp.
			5) Verst. frei	66 T. 4-6=92 T. 2-4; 1. Klar. wie 1. Oboe, 2. Klar. wie 1. Fag, Bratschen wie 2. Violinen.
			6) Verst. frei	65 T. 4 -66 T. 4=90 II T. 4-92 T. 2. Motivverst.: 1. Violinen wie 2. Violinen. 2. Violinen wie Bratschen.
			7) Verst. frei 8) Stimmentausch	66 T. 6, 7=92 T. 4, 5; 1. 2. Klar. wie Oboen. Ob. u. Klar. wie Fag. -1. 2. Fag. wie Violine.
			9) Verst. teils frei, teils veränd.	66 T. 7; 67 T. 1=92 T. 5; 93 T. 1. Viertes u. d. drei folgenden Viertel: 1. 2. Klar. wie 2. Violinen.
			10) Verst. veränd.	67 T. 2-7 = 93 T. 2-94 T. 2. Erst: 2. Klar. in punkt. Halben wie 2. Violinen, -Dann, nach drei Takten: 2. Oboe ebenso. -Anm.: Vermutlich als Abschluß, auch der Takt 68 T. 1 = 94 T. 3
			11) Verst. frei	67 = 93 T. 1-94 T. 2; 1. 2. Fag. in den Pausen wie Violonc. -Anm.: Vermutlich als Abschluß, auch im Takt 68 T. 1= 94 T. 3.
			12) Klangveränd.	67 T. 7=94 T. 2; 2. Horn pausiert; 2. Tromp. wie 2. Horn.
			13) Verst. veränd.	68 T. 2, 3 = 94 T. 4, 5; Altpos. wie Tenorpos. (c2 statt c3).
			14) Verst. veränd.	68 T. 4-6=95 T. 1-3. Vom vierten Viertel bis zum dritten Viertel des übernächsten Taktes: 2. Flöte wie 1. Flöte.
			15) Stimmentausch	68 T. 6-69 =95 T 3-97 T. 2. Vom vierten Viertel ab: 1. 2. Klar. eine Oktave höher (wie Oboen). Anm.: Möglicherweise wohl auch Takte 70 T. 1, 2 = 97 T. 3, 4.

Lfd. Nr	Seite der O-P	Titel u. Seite der Stud. Part.	Art der Retuschen	Genaue Ang. od. Hinweis auf Notenbsp.; Erl.; Anm.
(65-72)	(64-71)	(Beethoven Symphonie Nr 5 c-moll E:89 II T. 3 -100 I T. 3)	(Stimmentausch)	68 T. 4-70 T. 2= 95-97 T. 4; l. 3. u. 2. 4. Horn. Erst, vom vierten Viertel ab, wie l. 2. Fag.; dann, vom vierten Viertel des übernächsten Taktes ab, wie l. 2. Klar.
			16) Verst. veränd.	68 T. 4-70 T. 3=95-97 T. 5. Bis zum dritten Viertel(übergebundenes Achtel)des letzten Taktes: Kontrafag. eine Oktave höher, (wie Vc.).
			17) Stimmentausch	70 T. 3-71 T. 4=97 T. 5-99 T. 3 l. 2. Fag. wie Violonc. l. 2. Horn wie gedruckt. 4. Horn wie 2. Horn. 3. Horn wie l. Fag.
73	75	wie vor; E: 102-103 T. 2	Zutat(wie vor)	wie 51 = 71-72 T. 3 (Parallelstelle).
74-76	78-80	wie vor; E:106 T. 2 -110 T. 3	1) Stimmentausch Klangveränd. Zutat(wie oben)	78 T. 4, 5= 106 T. 5, 6; l. 2. Fag. pausieren. 78 T. 6-80 T. 2=107 -109 T. 3; l. 2. Fag. wie Violonc. ab 78 T. 4=106 T. 5: 4 Hörner (statt 2 Instr.). 78 T. 10; 79 T. 1= 107 T. 5, 6: l. Horn e 2; 3. Horn b 1; 2. 4. Horn c 1.
			Parallelstelle zu 54 T 5-55 T. 3=76-77 T. 1	
			2) Verst. frei	79 T. 2-5 =108 T. 1-4: l. 2. H wie gedruckt. 3. Horn wie 2. Fag. 4. Horn wie Bratschen. (3. Horn im letzten Takt ab drittem Viertel wie Bratschen.) Anm.: Zweite Fassung: 3. 4. Horn wie Bratsch., l. 2. Fag. wie Violonc.
			3) Stimmentausch	79 T. 6-80 T. 2 = 108 T. 5-109 T. 3: 3. 4. Horn wie l. 2. Fag. Abschluß T. 80 T. 3= 109 T. 4: Erstes u. zweites Viertel wie 2. Violinen, aber eine Oktave tiefer; dann Pausen. l. 2. Fag. wie Violonc.
			4) Verst. frei	80 T. 6=110 T. 2: l. 2. Fag. wie Violonc. Baßverst.
77	81	wie vor; E:110 T. 4 -111 T. 4	Verst. frei	81 T. 3-5=111 T. 1-3: 3. 4. Horn wie Klar. Mittelstimmenverst.
78	82	wie vor; E:111 T. 5-112	-	82 T. 1=111 T. 5: nur l. 2. Horn; 3. 4. Horn pausieren

Lfd. Nr	Seite der O-P	Titel u. Seite der Stud. Part.	Art der Retuschen	Genaue Ang. od Hinweis auf Notenbeispiel ; Erl.; Anm.
79	83	(Beethoven Symphonie Nr 5, c-moll) E:113-114 T. 3	Verst. veränd.	83 T. 2-3=113 T. 2-3. Vom zweiten Viertel ab 1. Flöte eine Oktave höher. Vom zweiten Viertel bis zum zweiten Viertel des folgenden Taktes 2. Fag. wie 1. Fag.
80	84	wie vor; E:114 T. 4 -115 T. 5	1) Verst. frei	84 T. 5, 6=115 T. 1, 2 . Vom zweiten Viertel ab 2. Flöte wie 1. Flöte.
			2) Stimmentausch	84 T. 4=114 T. 7. Vom zweiten Viertel ab 1. Fag. wie 2. Horn. 2. Horn wie 1. Fag.
81-84	85-88	wie vor; E:115 T. 6 -121 T. 5	1) Stimmentausch	85 T. 3 - 88 T. 9=116 T. 2 - 121 T. 2; 1. 2. Fag. wie Violonc. (vom zweiten Viertel ab; 87 T. 1-5=118 T. 4-119 T. 3 in den Notenwerten der gedruckten Fagotte).
			Zutat (wie oben)	85 T. 4-11 = 116 T. 3-117 T. 1. Vom zweiten Viertel bis zum dritten Viertel des letzten Taktes. 3. 4. Horn wie 1. 2. Fag.
			2) Verst. veränd.	85 T. 3-11 = 116 T. 2-117 T. 1; 1. 2. Horn: Harmonietöne. s. Notenbeisp. 21.
			3) Erg. veränd.	85 T. 7, 8=116 T. 6, 7: 2. Tromp. fl (statt f 2). Beibehalten des Oktavabstandes.
			4) Verst. frei (Zutat, wie oben)	85 T. 11-86 T. 8=117-118 T. 3. Vom vierten Viertel bis zum dritten Viertel des letzten Taktes. 3 . Horn pausiert. 4. Horn g (mit Viertelnote beginnend, übergebunden; weiter mit den Notenwerten von Ktfg. u. Ktb.). Baßverstärkung. Große Oktave zusätzlich.
			5) Verst . frei	86 T. 4-8= 117 T. 5-118 T. 3. Vom vierten Viertel bis zum zweiten Viertel des letzten Taktes: 2. Flöte wie 1. Flöte (a2). 2. Oboe eine Oktave tiefer als 1. Oboe (wie 1. Fag.). 1. Klar. wie 1. Violinen mit den Achtelnoten der 1. Oboe (übergebundene Viertel). 2. Klar. wie 1. Fag.
			6) Stimmentausch	86 T. 8-87 T. 5=118 T. 3-119 T. 3. Vom viertel Viertel ab 1. 2. Klar. wie 1. 2. Oboe. Abschluß 87 T. 4, 5= 119 T. 2, 3, g2 bl.

Lfd. Nr	Seite der O-P	Titel u. Seite der Stud. Part.	Art der Retuschen	Genaue Ang. od. Hinweis auf Notenbeisp.; Erl.; Anm.
81-84	85-88	(Beethoven Symphonie Nr 5, c-moll)(E:115 T. 6-121 T. 5	Zutat(wie oben) (Parallelstelle zu 65-72, 15)	(3. Horn wie 1. Klar.)4. Horn wie 2. Klar. Die letzten beiden Takte wie 2. Klar. /1. Fag. Mittelstimmenverst.
			7) Zutat wie oben Stimmentausch	87 T. 6-88 T 9 = 119 T. 4 - 121 T. 2; (bis zum ersten Viertel des letzten Taktes)(1. 2. Fag. wie Vc.); 4. Horn wie 1. Fag., vom sechsten Takt ab wie 2. Fag.,3. Horn paus.
85-86	89-90	wie vor; E:121T. 6-124 T. 3	1) Verst. frei	89 T. 5, 6= 122 T. 2, 3; 2. Klar. eine Oktave tiefer als 1. Klar. - Abschluß folgendes Viertel c 1: wie 1. Fag.
			2) Verst. frei	89 T. 6= 122 T. 3; 2. Fag. eine Oktave tiefer als Violonc. -Abschluß folgendes Viertel E.
			3) Stimmentausch	89 T. 8-90 T. 4 = 122 T. 5-123 T. 4. Vom vierten Viertel bis zum ersten Viertel des letzten Taktes. 1. 2. Fag. wie Violonc. Baßverst.
			4) Verst. veränd.	89 T . 7, 8 = 122 T. 4, 5. Kontrafag. eine Oktave höher, wie Violonc.
			zu 3) (Zutat, wie oben) Stimmentausch	89 T. 9-90 T. 4= 122 T. 6-123 T. 4 (bis zum ersten Viertel des letzten Taktes): 3. 4. Horn wie 1. 2. Fag.
			5) Verst. frei	90 T. 5-7 = 123 T. 5-124 T. 1. Vom vierten Viertel ab . 1. 2. Fag. wie Violonc. Baßverst.
87-90	91-94	wie vor; E:124 T. 4-129 T. 7	1) melod. Erg.	91 T. 6 = 125 T. 2 (erstes Viertel) 1. Oboe c 3 (statt c 2). Angleichung an 1. Flöte.
			2) Stimmentausch	91 T. 3=124 T. 6. 2. Klar. wie 2. Fag. 91 T. 3-5 = 124 T. 6-125 T. 1; 1. Fag. pausiert. 2. Fag. eine Oktave tiefer als Violonc. Baßverst.
			3) Zutat wie oben Stimmentausch	91 T. 7 - 92 T. 4= 125 T. 3-126 T. 2; 1. 2. Fag. wie Violonc., vom vierten Viertel ab. Baßverst. (Parallelstelle zu 89 T. 8-90 T. 4 =122 T. 5-123 T. 4)

Lfd. Nr	Seite der O-P	Titel u. Seite der Stud. Part.	Art der Retuschen	Genaue Ang. od. Hinweis auf Notenbeisp.; Erl.; Anm.
(87-90)	(91-94)	(Beethoven Symphonie Nr 5, c-moll) E:124 T. 4-129 T. 7	4) Verst. veränd.	91 T. 6, 7 = 125 T. 2, 3: Kontrafag. eine Oktave höher (Parallelstelle zu 89 T. 7, 8 = 122 T. 4, 5)
			Zutat wie oben zu 3) Stimmentausch	91 T. 8-92 T. 4 = 125 T. 4-126 T. 2 (bis zum ersten Achtel des letzten Taktes) 3. 4. Horn wie 1. 2. Fag. (Parallelstelle zu 89 T. 9-90 T. 4 = 122 T. 6 - 123 T. 4)
			5) Verst. veränd.	93 T. 3-5=127 T. 4-6. Vom vierten Viertel ab 2. Klar. wie 2. Fag. (=Violonc.) Baßverst.
			6) Verst. veränd.	92 T. 4 - 93 T. 2= 126 T. 2-127 T. 3. Vom zweiten Achtel ab, im Rhythmus, 1. 2. Fag.: b-b-as-as-hg-g-hg-b-b-b-as-as-hg-g. Baßverst.
			7) Verst. frei	93 T. 9 - 94 T. 6 = 127 T. 10-128 2. Fag. wie Violonc. Baßverst.
91-93	95-97	wie vor; E:129 T. 8-134 T. 1	Stimmentausch	95 T. 10-97 T. 10=130 T. 8-133 T. 6: 1. 2. Fag. wie Violonc.
			Zutat wie oben	95 T. 10 -96 T. 4 = 130 T. 8-131T. 5: 4 Hörner (statt 2) bis zum dritten Viertel des letzten Taktes.
			Zutat wie oben	96 T. 6-97 T. 4 = 132 . Vom vierten Viertel ab 3. 4. Horn wie 1. Fag. Baßverst.
			Zutat wie oben	97 T. 5-11 = 133 T. 1-7; 3. bzw. 3. 4. Horn im 1. 3. 5. u. 7. Takt: hl-d2hl -hl-d2hl (wie 1. 2. Fag.).
94-95	98-99	wie vor; E:134 T. 2 -136	1) Zutat wie oben Verst. frei	98 T. 1-5=134 T. 2-6 bis zum ersten Viertel des 5. T. 3. 4. Horn wie 1. 2. Fag. (=Vc). Baßverst.
			2) Stimmentausch	98 T. 11 - 99 T. 5 = 135 T. 5-136 T. 1. Vom dritten Viertel ab 1. 2. Fag. wie Violonc. Baßverst.
			Zutat wie oben	98 T. 11 - 99 T. 5 = 135 T. 5-136 T. 1. Vom dritten Viertel ab 4. Horn: Drei Viertel wie 1. Fag., dann wie 2. Fag.
			3) Zutat wie oben	99 = 135 T. 7-136: 3. Horn wie 1. Horn
			4) Zutat wie oben. Verst. frei	99 T. 7 - 17 = 136 T. 3-13: 4. Horn, im Rhythmus, cl.
			5) Verst. veränd.	99 T. 7 u. 9 =136 T. 3 u. 5: 1. Fag. wie 2. Fag.

Lfd. Nr	Seite der O-P.	Titel u. Seite der Stud. Part.	Art der Retuschen	Genaue Ang. od. Hinweis auf Notenbeisp.; Erl.; Anm.
96	-	Beethoven Symphonie Nr 6, F-Dur Partitur Ed. Peters Nr 1020 f.	-	-
97	6	wie vor; E:5 III-6 II T. 4	1) Verst. frei	6 I T. 10 - II T. 8 = 6 I - II T. 4: 2. Flöte s. Notenbeispiel 22.
			2) Verst. frei	6 I T. 10-II T. 6 = 6 I-II T. 2: 2. Klar. wie 1. Klar. Mittelstimmenverst.
			3) Verst. frei	6 I T. 2-5 = 5 III T. 2-5: 1. Fag. wie Violonc. Baßverst.
			4) Verst. frei	6 I T. 6-11= 5 III T. 6-6I T. 2: 1. 2. Fag. wie Violonc. Baßverst.
			5) Verst. frei	6 II T. 1-6= 6 I T. 3- II T. 2: 2. Fag. wie 1. Fag. Baßverst.
98	8	wie vor; E: 8 I T. 2 - 9 I T. 5	Verst. veränd.	8 I T. 3= 8 I T. 4: 2. Horn eine Oktave tiefer als 1. Horn(dl statt d2). Anm.: Nicht im vorgehenden Takt.
99	11	wie vor; E:12 I T. 4 =13 II T. 5	Stimmentausch	11 I T. 7-II T. 4 = 12 II T. 5-13 I T. 5: 1. Fag. wie Violonc. 2. Fag. wie gedruckt. Baßverst.-11 I T. 7-II T. 4=12 II T. 5-13 I T. 5. 2. Horn wie 1. Fag.
			Erg. veränd.	11 I T. 3-6=12 II T. 1-4 2. Horn eine Okt. tiefer als 1. Horn.
100-101	13-14	wie vor; E:14 II T. 6 -17 I T. 3	Stimmentausch	13 II T. 6-14 I T. 3=16 I: 1. Fag. wie gedruckt, 2. Fag. wie Violonc. Baßverst. Bratschen nehmen im Doppelgriff mit der Note d2 jeweils noch fis1 (Stimme des 2. Fag.).
102	20	wie vor; E:22 II T. 6-23 II T. 3	1) Verst. frei	20 II T. 9-12 = 23 I T. 9-II T. 3: 2. Oboe wie 1. Oboe. Gegenstimmenverst.
			2) Verst. frei	20 II T. 1-8= 23 I T. 1-8: 1. Fag. wie Violonc. Baßverst.
103-104	26-27	wie vor; E. 31 I T. 2 -33 II	1) Verst. frei	26 II T. 4, 5 u. 8, 9 u. 10, 11 u. 27 I T. 1, 2= 32 I T. 1, 2 u. 5, 6 u. T. 7, II T. 1 u. T. 2, 3: 2. Klar. jeweils sieben Achtel(forte) wie 1. Klar. Motiverst.
			Klangveränd.	27 II T. 15 = 33 II T. 11: nur 1. Fag.

Lfd Nr	Seite der O-P.	Titel u. Seite der Stud. Part.	Art der Retuschen	Genaue Ang. od. Hinweis auf Notenbeisp.; Erl.; Anm.
105-106	51-52	Beethoven Symphonie Nr 6 F-Dur E:79 II-81 III T.1	1) Verst. veränd.	51 I T. 5-7=79 II T. 5-7. Vom zweiten Viertel bis zum ersten Viertel des dritten Taktes 2. Klar. wie Bratschen Verst. der Mittellage.
			2) Erg. veränd.	51 I T. 7 u. 12= 79 II T. 7 u 80 I T. 2: 2. Horn = c1-c1-d1 u. d1-g. Beibehaltung des Oktavabstandes der Hörner.
			3) Verst. frei	51 II T. 6-8 = 80 I T. 9-11: 1. 2. Klar. in den Pausen wie Bratschen. Verst. der Mittellage.
			4) Verst. frei	51 II T. 14 u. 52 I T. 4 = 80 II T. 6 u. 10: 1. 2. Klar. jeweils vom zweiten Achtel ab wie Bratschen. Motivverst.
			5) Verst. frei	52 I T. 1, 2 u. 5, 6=80 II T. 7, 8, u. 81 I T. 1, 2 jeweils Verst. der 2. Violinen durch Bratschen, 1. Violinen durch 2. Violinen. Motivverst.
107-108	58-59	wie vor; E:87 II T. 2 - 89 II	s. o.	Parallelstellen zu 105/106 bzw. 51/52= E:79 II - 81 III T. 1.
109-112	61-64	wie vor; E:91 I T. 4 -100 IT. 1	1) Verst. veränd. Stimmentausch	61 II T. 2, 3; 62 I T. 2, 3; 62 II T. 2, 3= 92 T. 2, 3; 93 T. 3, 94 T. 1; 95 T. 1, 2 jeweils vom vierten Viertel ab 1. Klar. wie Bratschen Motivverst. (in der Mittellage). Anm.: Drittes Beisp. punkt. Halbe f 2 (statt es 2); letztes Viertel Pause.
			2) Erg. veränd.	61 II T. 4-62 I T. 3 = 93-94 T. 1: 2. Horn eine Oktave tiefer als 1. Horn (d1 statt d2). Beibehaltung des Oktavabstandes der Hörner.
			3) Erg. veränd.	61 I T. 5-II T. 3= 91 II T. 3-92: 2. Tromp. eine Oktave tiefer als 1. Tromp. (d1 statt d2). Beibehaltung des Oktavabstandes der Tromp.
			4) Stimmentausch	62 II T. 2, 3= 95 T. 1, 2: 2. Oboe wie 1. Klar. (ges 2 statt es 2). 1 Kl. wie Bratschen.
			5) Verst. frei	62 II T. 4; 63 I T. 1; II T. 3; 64 I T. 2; II T. 1-5 = 95 T. 3; 96 T. 1; 97 I T. 4; 98 T. 1; 99. 1. 2. Flöte /

/ jeweils zwei Sechzehntel wie 1. Violinen, Motivverstärkung.

Lfd. Nr	Seite der O-P.	Titel u. Seite der Stud. Part.	Art der Retuschen	Genaue Ang. od. Hinweis auf Notenbeisp.; Erl.; Anm.
(109-112)	(61-64)	(Beethoven Symphonie Nr 6, F-Dur E:91 I T. 4-100 I T. 1)	6) Verst. teils frei teils veränd. (Stimmentausch)	63 I T. 2-5 = 96 T. 2-5:2. Klar. wie Bratschen. Verst. der Mittellage. 63 I T. 2, 3 u. 4, 5 = 96 T. 2, 3 u. 4, 5 : 1. Tromp. jeweils halbe Note und übergebundenes Viertel wie 2. Klar.
			7) Erg. veränd.	64 II T. 5 = 99 T. 5 : 2. Horn gl-dl (statt gl -d2).
113-114	67-68	wie vor; E:102 I T. 2 -106 I T. 3	1) Verst. veränd.	67 II - 68 I = 103-105 T. 2: 1. Fag. wie Violonc. (Abschl. 68 II T. 1=105 T. 3. des). Baßverst. 2. Fag. wie gedruckt (Ausnahme 68 I T. 3 = 104 T. 4: erstes Viertel b statt B.).
			2) Verst. veränd.	68 II T. 1-3 u. 3-5 = 105 T. 3-5 u. 105 T. 5-106 T. 1 : 2. Fag. wie Violonc. Baßverst. 1. Fag. wie gedruckt.
			3) Verst. veränd.	68 II T. 7 = 106 I T. 3:2. Fag. e (statt g). Baßverst.
			4) Verst. teils frei teils veränd.	68 II T. 3, 4 u. 5, 6=105 T. 5, 6 u. 106 I T. 1, 2 jeweils von dritten Viertel ab: 2. Klar. wie Bratschen. Anm.: 68 II T. 6 = 106 T. 2 letztes Achtel Pause.
			5) Stimmentausch, Erg. veränd.	67 II T. 1, 2 = 103 T. 1, 2: 2 Horn dl (statt d2).
			zu 1) (Stimmentausch)	68 I T. 3-6 = 104 T. 4-105 T. 2. Vom zweiten Viertel bis zum dritten Viertel des letzten Taktes: 2. Horn wie 1. Fag.
			zu 2) Erg. veränd.	68 II T. 1, 2= 105 T. 3, 4: 2. Tromp. eine Oktave tiefer als 1. Tromp. (b statt bl). Beibehaltung des Oktavabstandes der Trompete.
			zu 2) Stimmentausch	68 II T. 5 = 106 T. 1. Punktiertes Viertel: 2. Tromp. wie 2. Fag.
115	69	wie vor; E:106 I T. 4 -107	Verst. veränd.	69 I T. 1-4 u 69 I T. 5-II T. 3 =106 I T. 4-II T. 2 u. 106 II T. 3 -107 T. 1. Achtelbewegung mit Achtel-Abschluß. 1. Fag. wie Violonc. Baßverst.

Lfd. Nr	Seite der O-P.	Titel u. Seite der Stud. Part.	Art der Retuschen	Genaue Ang. od. Hinweis auf Notenbesip.; Erl.; Anm.
116-117	71-72	(Beethoven Symphonie Nr 6 F-Dur) E:110 I T.2 -112 II T.1	Stimmentausch	71 I T.5-II T.2=110 I T.6-II T.3. Vom zweiten Viertel bis zum ersten Viertel des letzten Taktes 2. Klar. wie 1. Fag; 1. Fag. wie Violonc. (letzte Note punkt. Halbe). Baßverst.
			Verst. frei	71 II T.2-72 I T.8= 110 II T.3-111 II T.5. Vom vierten Viertel bis zum ersten Viertel des letzten Taktes 2. Fag. wie Violonc. Baßverst.
118-119	76-77	wie vor; E:117 T.4-122 T.2	1) Verst. veränd.	76 I T.1-3 = 117 T.4-6: 2. Fag. wie 1. Fag. (unis.), 1. Horn wie Klar., 2. Horn wie Violonc. /Br.
			2) Stimmentausch	76 I T.3= 117 T.6 jeweils Viertel und nachfolgendes Achtel: 2. Tromp. fl-fl-cl cl (wie 2. Horn).
			3) Verst. veränd.	76 I T.5, 6; II T.3, 4; 76 II T.5, 77 I T.1=118 T.2, 3; 119 T.2, 3; 119 T.4, 120 T.1 jeweils letztes Achtel und folgendes punktiertes Viertel 2. Fag. eine Oktave höher als Kontrabaß. Baßverst.
			4) Erg. veränd.	77 I-II = 120 - 122 T.2: 2. Horn, im Rhythmus, eine Oktave tiefer als 1. Horn (dl statt d2). Beibehaltung des vorherigen Oktavabstandes.
			5) Verst. veränd.	77 I T.4 u. II T.1 u. 3=120 T.4 u. 121 T.2 u. 4. Kontrabaß. in den vorhandenen Notenwerten, wie Violonc. 77 II T 5 = 122 T.2. Kontrabaß, in den ersten vier vorhandenen Notenwerten, wie Violonc.
120	78	wie vor; E:122 T.3-124 I	1) Verst. frei	78 I T.1 u. 3 = 122 T.3 u. 123 T.1: 1. Fag. auf viertem Achtel c 1 (Viertelnote). -Baßunterst. 78 T.1, 2 u. 3, 4 = 122 T.3, 4 u. 123 T.1, 2 jeweils auf viertem Achtel beginnend, in Achteln: 2. Fag. a-g-f-e-d-Baßunterstützg
			2) Erg. veränd.	78 I T.2-II T.2=122 T.4-123: 1. 2. Horn stets im Oktavabstand(2. Horn eine Oktave tiefer als erstes Horn).
121	80	wie vor; E:125 II T.3-126 II	1) Verst. frei	80 I T.1, 2=125 II T.3, 4. Vom sechsten Achtel ab. 1. 2. Flöte wie 2. Violinen. Melodieverst.

Lfd. Nr	Seite der O-P.	Titel u. Seite der Stud.-Part.	Art der Retuschen	Genaue Ang. od. Hinweis auf Notenbeisp.; Erl.; Anm.
121	80	Beethoven Symphonie Nr 6, F-Dur E:125 II T. 3 - 126 II	2) Verst. veränd.	80 I T. 3-II T. 1 = 126 I T. 1-4. Vom sechsten Achtel bis zum zweiten Achtel des letzten Taktes: 2. Klar. wie Bratschen, 1. Fag. wie Violonc. Verst. der Mittel-u. Baßlage.
122	81	wie vor; E: 127-128 I T. 2	Erg. veränd.	81 I T. 2-II T. 4=127 I T. 2-128 I T. 1: 1. 2. Horn stets in Oktavabstand (2. Horn eine Oktave tiefer als 1. Horn).
123-124	82-83	wie vor; E:128 I T. 3 -131 II T. 2	1) Verst. frei	82 II T. 4, 5= 129 T. 3, 4. Bis zum fünften Achtel des letzten Taktes 1. Fag. wie Violonc. Baßverst
			2) Verst. verändert (Erg.)	82 II T. 2, 3 u. 83 I T. 1, 2= 129 T. 1, 2 u. 130 T. 1, 2, jeweils mit Auftakt; 2. Horn eine Oktave tiefer als 1. Horn (dl statt d2) Anm.: 83 I T. 2 = 130 T. 2 sechstes Achtel wie gedruckt.
			3) Verst. verändert	82 II T. 2 u. 83 I T. 1=129 T. 1 u. 130 T. 1, jeweils auf sechstem Achtel; 1. 2. Tromp. d2 dl (statt gl g). - Melodieverst.
125-126	85-86	wie vor; E:133-137 I	1) Stimmentausch	85 II T. 4-86 I = 134 T. 3-136 T. 3 1. 2. Klar. wie Violonc. Anm.: 86 I T. 5 = 136 T. 3, sechstes Achtel Pause. 85 II T. 6 = 135 T. 1. Neuntes und zehntes Sechzehntel: Ton f (Achtel). 1. Fag. wie Violonc. 2. Fag. erster bis dritter Takt wie gedruckt, vierter bis siebenter Takt wie 1. Fag. 1. 2. Horn stets im Oktavabstand (2. Horn eine Oktave tiefer als 1. H.) Anm.: 86 I T. 5= 136 T. 3. Fünftes und sechstes Achtel wie gedruckt. 1. 2. Tromp. stets im Oktavabstand (2. Tromp. ein e Oktave tiefer als 1. Tromp.). Anm.: 86 I T. 2 = 135 T. 3. 2. Tromp. auf drittem und viertem Achtel f 1. 1. Violinen freifach geteilt; zusätzlich, im Rhythmus, die Stimme der 1. Oboe. -2. Violinen dreifach geteilt; Oberstimme entfällt; zusätzlich, im Rhythmus, die Stimmen der 1. u. 2. Klar. -
			2) Verst. veränd.	86 II T. 2, 3=137 I T. 1, 2; letztes Achtel u. folg. punkt. Viertel; 2. Fag. eine Okt. höher als Kontr.-Baß - verst.

Lfd. Nr	Seite der O-P.	Titel u. Seite der Stud. Part.	Art der Retuschen	Genaue Ang. od. Hinweis auf Notenbeispiel; Art.; Anm.
127	88	(Beethoven Symphonie Nr 6, F-Dur) E:139 T. 4-141 II T. 3	1) Erg. veränd.	88 II T. 3 = 141 I T. 3:2. Horn eine Oktave tiefer als 1. Horn (dl statt d2). Beibehaltung des vorherigen Oktavabstandes.
			2) Verst. frei	88 I T. 3, 4 = 140 T. 2, 3. Vom vierten Achtel bis zum dritten Achtel des folgenden Taktes Bratschen zweifach geteilt: Oberstimme (punkt. Viertel) e2 -hl; Unterstimme (Achtel) c2-hl-al-gl-fl-el. Anschließend unis. wie Violonc. Baßunterst. bzw-. verst.
			3) Verst. veränd.	88 I T. 2 = 140 T. 1 Kontrabaß, in den ersten drei vorhandenen Noten-werten, wie Violonc.
128	89	wie vor; E:141 II T. 4 -143 I T. 3	Stimmentausch	89 II T. 2, 3=142 II T 2, 3, mit Auftakt: 1. 2. Fag. wie Violonc. Bratschen-Oberstimme, im Rhythmus, wie 1. Fag.
129	90	wie vor; E: 143 I T. 4-144	1) Verst. frei	90 I T. 5, 6 u. 7, 8=143 II T. 1, 2, u. 3, 4 jeweils vom dritten Achtel bis zum ersten Achtel des folgenden Taktes: 1. 2. Fag. wie Violonc. Baßverst.
			2) Verst. veränd.	90 II=143 II T. 5-144: 1. 2. Fag. wie Violonc. Baßverst.
			3) Erg. veränd.	1. 2. Tromp. stets im Oktavabstand (2. Tromp. eine Oktave tiefer als 1. Tromp.).
			4) Erg. veränd.	90 II T. 5, 6= 144 T. 4, 5; 2. Horn eine Oktave tiefer als 1. Horn (dl statt d2).
130	91	wie vor; E:145-146 I T. 2	Stimmentausch	91 II T. 4, 5= 146 I T. 1, 2, mit Auftakt: 1. 2. Fag. wie Violonc. Bratschen-Oberstimme, im Rhythmus, wie 1. Fag. Anm.: Letztes Achtel wie vorhergehende.
131-133	92-94	wie vor; E:146 I T. 3 -151 I T. 4	1) Verst. frei	92 II T5 -93 I T. 3=147 II T. 1-4. Vom sechsten Achtel bis zum fünften Achtel des letzten Taktes 2. Flöte wie 1. Flöte.
				93 I T. 1-3 = 147 II T. 2-4. Vom sechsten Achtel bis zum zweiten Achtel der letzten Taktes. 2. Klar. wie 1. Klar. 2. Fag. wie 1. Fag. Anm.: Die beiden letzten Notenwerte Klar. wie Fag.
			2) Verst. veränd.	93 I T. 4-94 I T. 1=148-149 mit zwei Achteln Auftakt: 1. 2. Fag. wie Violonc.

Lfd. Nr	Seite der O-P.	Titel u. Seite der Stud.-Part.	Art der Retuschen	Genaue Ang. od. Hinweis auf Notenbeisp.; Erl.; Anm.
131 -133	92- 94	(Beethoven-Symphonie Nr 6, F-Dur) (E:146 I T. 3-151 I T. 4)	Stimmentausch	93 I T. 6-II T. 1 u. T. 4, 5=148 T. 3, 4 u. 149 T. 1, 2 jeweils bis zum fünften Achtel des folgenden Taktes 2. Horn wie 1. Fag.
			3) Erg. veränd.	1. 2. Tromp. stets im Oktavabstand(2. Tromp. eine Oktave tiefer als 1. Tromp.). Anm.: Wohl auch 83 II T. 8=149 T. 5
134	95	wie vor; E : 151 I T. 5 -152	Verst. veränd.	95 I T. 6-9 = 151 II T. 3-6; 1. Fag./ wie gedruckt. Baßverst. /wie Violonc. 2. Fag.
135	-	Beethoven Jenaer Symphonie, hrsg. v. Fritz Stein Breitk. u. H Part. Bibl. Nr 2329	-	- -
136	-	wie vor;	-	(Vorwort Seite 1)
137	-	"	-	(Vorwort S. 2, mit Änderg. und Änderungsvorschlägen des Hrsg. für den ersten u. zweiten Satz.)
138	10	wie vor; B. u. H. 14 I T. 6-15 II T. 2	Verst. veränd.	10 I T. 7 u. 9 =14 II T. 3 u. 5; 2. Ob. wie 1. Oboe. Motivverst.
139	15	B. u. H. 21 II-22	Stimmentausch	15 II T. 9, 10= 22 II T. 6, 7 die drei letzten Vi ertelnoten 1. 2. Fag. (1. Violinen wie Flöte) unisono .
140	19	wie vor; B. u. H. 27 II-28 II	melod. Erg.	19 I T. 1 u. II T. 5 = 27 II T 1. u. 28 II T. 3 jeweils auf erstem Achtel Flöte as 3 (statt as 2) Angleichung an die Melodieführung der 1. Violinen.
141	26	wie vor; B. u. H.: 38 II T. 2-39 II	Verst. veränd.	26 II T. 8= 39 II T. 6. Letztes Viertel 2. Fag. wie 1. Fag. (wie Br.) (c statt C). Verst. d. Mittellage.
142	32	wie vor; B. u. H. 47-48 I T. 6	Verst. veränd.	32 II T. 2-8 = 47 II T. 4-48 I T. 4 bis zum zweiten Achtel des letzten Taktes: Bratschen wie 1. Fag. Unterst. der Fag.-Führung.
143	33	wie vor; B. u. H:48 I T. 7-49 II T. 4	Verst. veränd.	33 I T. 4-6=48 II T. 3-5 Bratschen (Doppelgr.) wie 1. 2. Fag. Unterst. der Fag.-Führung.
144	41	wie vor; B. u. H:59 II T. 3-60 II	Verst. veränd.	41 II T. 3-8=60 II T. 1-6: 2. Fag. wie Violonc. Beginn: punkt. Viertel c 1 . Baßverst.
145	44	wie vor; B. u. H:63 II T. 4-64	Verst. veränd.	44 II T. 13=64 II T. 9: 1. Fag. wie 2. Fag. (=Vc) 2. Horn wie Violonc. Abschluß 44 II T. 14=64 II T. 10 wie vorher (c1 statt c2).

Lfd. Nr	Seite der O-P.	Titel u. Seite der Stud. Part.	Art der Retuschen	Genaue Ang. od. Hinweis auf Notenbeisp.; Erl.; Anm.
146	-	Brahms Akad. Fest-Ouvertüre Simrock 1881. VN. 8187.	-	-
147	12	wie vor; E:5 T.5-6 T.4	Verst. veränd.	12 T.2, 3 = 5 T.6, 6 T.1, letztes Achtel und nachfolg. Halbe: 1. 2. Tromp. e 2 g 1 - d 2 d 1. Verst. der Mittellage.
148	18	wie vor; E:11 T.2-12 T.3	Erg. veränd.	18 T.4= 12 T.2: 2. Tromp. eine Oktave tiefer als 1. Tromp. (d1 statt d 2). Beibehaltung des Oktavabstandes der Tromp.
			Verst. veränd.	Letztes Viertel Bratschen (Dop.-pelgr.) g2 c2. Verst. d. Mittellage.
149	19	wie vor; E:12 T.4-13 T.2	Verst. frei	19 T.4, 5 = 13 T.1, 2 jeweils drei Sechzehntel vor dem Taktstrich: 2. Klar. wie Bratschen. Motivverst.
150	21	wie vor; E:14 T.4 -15 T.4	Verst. veränd.	21 T.1, 2 =14 T.4, 5: 1. Klar. wie 1. Oboe. Verst. d. Hauptmelodie in der Mittellage. Abschluß 21 T.3=15 T.1: 1. 2. Klar. wie 1. 2. Oboe.
			Stimmentausch	21. T.3= 15 T.1: 1. 2. Horn d2 h1 (statt g 1 g), 1. H. wie 2. Klar. -2. Horn wie 1. Kl: Okt. -Vers.: 1. Klar wie 1. Ob. / 1. V.; 2. Kl. wie 1. Kl. / 2. Oboe.
151-152	25-26	wie vor; E:17 T.6 -19 T.4	Verst. frei	25 T.2-26 T.2=18 T.1-19 T.1. Vom viertel Viertel ab 1. Fag. wie Bratschen (mit Ausnahme der gedr. Noten). Gegenstimmenverst.
153-155	31-33	wie vor; E:21 II T.5 -24 I T.5	1) Erg. veränd.	31 T.9= 22 T.3. 2. Horn eine Oktave tiefer als 1. Horn (d1statt d2). Angleichung an den folgenden Oktavabstand der Hörner.
			2) Klangveränd.	32 T.3= 22 T.7. 2. Horn wie 1. Horn. Angleichung an das folg. Unisono der Hörner.
			3) Erg. veränd.	32 T.1=22 T.5. 3. 4. Horn f 1 f (statt d 2). Angleichung an den folg. Oktavabstand der Hörner und an die Baßführung. Motivverst.
			4) Verst. frei	32 T.3-5 = 22 T.7-9. Vom zweiten Viertel ab 4. Horn wie Violonc. Baßverst.
			5) Erg. veränd.	31 T.9 = 22 T.3. 2. Tromp. eine Oktave tiefer als 1. Tromp. (d1 statt d2). Angleichung an den folg. Oktavabstand der Tromp.

Lfd. Nr	Seite der O-P.	Titel u. Seite der Stud. Part.	Art der Retuschen	Genaue Ang. od. Hinweis auf Notenbeisp.; Erl.; Anm.
153-155	31-33	Brahms Akad. Fest-Ouvert. E:21 II T. 5-24 I T. 5	Verst. frei	32 T. 8-33 T. 5=23 T. 3-24 I T. 2: l. Tromp. wie 2. Violinen (Abschluß e 1 dis 1). Verst. d. Mittellge.
156	42	wie vor; E:30 T. 6 -31 T. 5	Verst. veränd.	42 T. 2= 31. T. 1. Letztes Achtel 2. Klar. wie Br., l. Tromp. wie 1. Klar., 2. Ob. (f.), 2. Tromp. eine Oktave tiefer (f 1). Angleichung an den den Oktavabstand der Tromp. davor u. danach, zugleich Verst. der Mittellage.
			Erg. veränd.	
157	45	wie vor; E. 33 T. 4-34 T. 1	Verst. frei	45 T. 3= 33 T. 6. Vom zweiten Viertel ab: kleine Flöte eine Oktave höher als 2. Flöte. (wie 1. V.)
158	46	wie vor; E. 34 T. 2-35 T. 1	Verst. veränd.	46 T. 2, 3= 34 T. 3, 4: 1. 2. Klar. wie 2. Violinen. Verst. d. Mittellg.
			teils Verst. veränd. teils frei	46 T. 1=34 T. 2. Erstes bis drittes Viertel 1. 2. Tromp. wie 1. Klar. Weiterführung der Melodie in den Trompeten.
159	49	wie vor; E:37 T. 3-38 T. 2	Verst. frei	49 T. 5= 38 T. 2: 3. 4. Horn wie 1. 2. Fag. Baßverst.
160	51	wie vor; E: 39. T. 3-40 T. 2	Melod. Erg.	51 T. 6 = 40 T. 2. Drittes Viertel 1. Flöte c 4 f 3 (statt f 3 c 3). Angleichung an die Führung der Oboen und Klar.
			Verst. frei	51 T. 4, 5= 39 T. 6, 40 T. 1 bis zum dritten Viertel des zweiten Taktes: Baßpos. wie Fag. /Violonc. Baßverst.
161	52	wie vor; E:4o T. 3-41 T. 2	Verst. veränd.	52 T. 4, 5 = 40 T. 6, 41 T. 1: 1. Klar, wie 1. Oboe. Verstärkg d. Hauptmelodie i. d. Mittellage. Abschl. 52 T. 6=41 T. 2: 1. 2. Klar. wie 1. 2. Oboe.
			Verst. veränd.	52 T. 6 = 41. T. 2: 1. 2. Tromp. d 2 h 1 (statt g 1 g). Verst. d. Mittellge.
			Verst. frei	52 T. 1-3 = 40 T. 3-5. Vom vierten Viertel ab 4. Horn wie 3. Horn. Verst. d. Hauptmelodie i. d. Mittellage.
		(Parallelstelle zu 150/21 =E:14 T. 4-15 T. 4)		
162-163	53-54	wie vor; E:41 T. 3-43 T. 2	Verst. frei	53 T. 2-54 T. 2=41 T. 4-42 T. 4. Vom vierten Viertel ab 1. Fag. wie Bratsch. (mit Ausnahme d. gedr. Noten). Gegenstimmenverstärkg.
		(Parallelstelle zu 151-152/25-26=E:17 T. 6-19 T. 4)		
164	68	Wie vor; E: 53 T. 2-54 T. 1	melod. Erg.	68 T. 2=54 T. 1. Viertel Achtel 1. Horn a2 (statt e2 Angl. an 1. Fag.)

Lfd. Nr	Seite der O-P.	Titel u. Seite der Stud.-Part.	Art der Retuschen	Genaue Ang. od. Hinweis auf Notenbeisp.; Erl.; Anm.
165	-	Brahms Symphonie Nr 1 c-moll Simrock VN. 7957	-	-
166	6	wie vor; Ph: 7 T. 7-11 T. 1	Verst. veränd.	6 I T. 1-6= 7 T. 7-8 T. 5. Vom vierten Achtel ab Kontrabässe eine Oktave höher (wie 2. Fag.).
			Erg. veränd.	6 I T. 5= 8 T. 4: 1. 2. Horn c2 cl-d2 dl . Beibehaltg d. Oktavabstand.
			Verst. frei	6 II T. 2-6 = 9 T. 7-10 T. 3. Vom vierten Achtel bis zum dritten Achtel des letzten Taktes. 1. Horn wie Violonc. 2. Horn wie Kontrabässe. Baßverst.
167-168	11-12	wie vor; Ph: 20 II T. 3-25 T. 5 .	Verst. veränd.	11 I T. 6-II T. 6=21 I T. 1-II T. 6. Vom dritten Achtel bis zum ersten Achtel des letzten Taktes. 2. Fag. wie 1. Fag.
			Verst. frei	11 II T. 11-12 I T. 6 =22 T. 4-23 T. 4. 1. 2. Fag. abwechselnd zur Verstärk. der Violonc. u. Bratsch. s. Notenbeisp. 23.
169	14	wie vor; Ph: 27 T. 9-30 T. 7	Verst. veränd.	14 I T. 7-10 u. II T. 4-7=28 T. 6-29 T. 2 u. 29 T. 7-30 T. 2 jeweils vom vierten Achtel bis zum zweiten Achtel des letzten Taktes: 1. 2. Fag. wie Violonc.
			Verst. frei	14 II T. 4= 29 T. 7 die ersten drei Achtel: 1. 2. Klar. wie Violonc.
170	15	wie vor; Ph: 30 T. 8-33 T. 5	Verst. frei	15 II T. 3, 4= 32 T. 5, 6: 1. Fag. wie Violonc. Baßverst.
			Verst. frei	15 II T. 7, 8= 32 T. 9, 33 T. 1. Vom vierten Viertel ab 2. Fag. wie Violonc. Baßverst.
171	18	wie vor; Ph: 37 T. 2-40 T. 1	Stimmentausch	18 I T. 1-7=37 T. 2-38 T. 2: 1. 2. Fag. Erster Takt, viertes Achtel d 2 h 2 (statt f 2 d 2); nachfolgend Pausen. Vom zweiten Takt bis zum dritten Achtel des letzten Taktes wie Violonc. 3. 4. Horn: Vom ersten Takt b. z. dritten Achtel des letzten Taktes wie 1. 2. Fag.
			Verst. veränd.	18 I T. 7-II T. 4=38 T. 2-39 T. 3. Vom vierten Achtel ab 1. 2. Fag. eine Oktave höher als Kontrafag.
172	19	wie vor; Ph: 40 T. 2-43 T. 2	Verst. veränd.	19 I T. 3-5= 40 T. 4-41 T. 1. Vom vierten Achtel bis zum ersten Achtel d. dritten Taktes: 2. Fag. wie 1. F.

Lfd. Nr	Seite der O-P.	Titel u. Seite der Stud.-Part.	Art der Retuschen	Genaue Ang. od. Hinweis auf Notenbeisp.; Erl.; Anm.
172	19	(Brahms Symphonie Nr 1 c-moll Simrock VN. 7957 Ph. 40 T. 2-43 T. 2)	Verst. veränd.	19 II T. 3, 4=42 T. 1, 2. Bis zum dritten Achtel des zweiten Taktes 1. 2. Fag. wie Violonc.
173	23	wie vor; Ph: 49 I T. 8 - 50 II	Verst. veränd.	23 I T. 13-II T. 11=50 I T. 3-II T. 7. Bis zum ersten Achtel des letzten Taktes 2. Fag. wie 1. Fag.
174	24	wie vor; Ph: 51	Verst. veränd.	24 I T. 5-7 u I T. 9, 10, II T. 1= 51 T 5-7 u. 52 T. 2-4: 2. Fag. wie 1. Fag.
			Verst. veränd.	24 II T. 7-10=53 T. 4-54 T. 1: 2. Fag. eine Oktave höher als 4. Horn.
175	34	wie vor; Ph: 75 - 77	Klang-veränd.	34 I T. 1, 2= 75 T. 1, 2: 2. Fag. u. Ktb. entfallen.
176	39	wie vor; Ph: 85 II T. 2-88 T. 3	Erg. veränd.	39 I T. 2, 3= 85 II T. 3, 4: 2. Trompete eine Oktave tiefer als 1. Tromp. (g statt gl).
			Verst. veränd.	39 II T. 7=88 T. 1, auf der zweiten Takthälfte: 2. Violinen-Unterstimme fis 1 (statt dis 1) wie 1. Horn.
177	40	wie vor; Ph: 88 T. 4-91 T. 2	Verst. veränd.	40 I T. 3-8=89 T. 1-6. Vom fünften Achtel ab 2. Fag. wie 1. Fag.
178	55	wie vor; Ph: 110 T. 2-111	Verst. veränd.	55 T. 6-10=111 T. 2-6: 1. Ob. wie 2. Violinen Anm.: 55 T. 10 = 111 T. 6 auf drittem Viertel a 1 (Statt a).
			Verst. veränd.	55 T. 6 = 111 T. 2: 2. Fag. wie 1. Fag.
			Erg. veränd.	55 T. 6-9=111 T. 2-5. Bis zum ersten Viertel des letzten Taktes 2. Tromp. eine Oktave tiefer als 1. Tromp.
179	56	wie vor; Ph: 112-113 T. 2	Verst. veränd.	56 T. 2, 3 = 112 T. 3, 113 T. 1. Bis zum ersten Viertel des zweiten Taktes 2. Fag. wie 1. Fag.
180	62	wie vor; Ph: 119-120 I T. 2	Verst. frei	62 T. 1, 2 = 119 T. 1, 2 1. Oboe wie Bratschen (letztes Achtel Pause). Mittelstimmenverstärkung. 2. Fag. wie 1. Fag.
181-182	64-65	wie vor; Ph: 121 T. 2-124 T 2	Verst. veränd.	64 T. 2 - 65 T. 5=121 T. 3 -123 T. 4. Bis zum ersten Viertel des letzten Taktes 1. 2. Fag. wie Violonc.
			melod. Erg.	64 T. 4, 5=122 T. 1, 2 jeweils auf dem ersten Viertel 1. 2. Flöte h3 g3 (statt g3 e3) Angleichg an die Führg d. Oboen u. Klar.

Lfd. Nr	Seite der O-P.	Titel u. Seite der Stud. Part.	Art der Retuschen	Genaue Ang. od Hinweis auf Notenbeisp.; Erl.; Anm.
181 -182	64-65	(Brahms-Symphonie Nr 1 c-moll Ph: 121 T. 2-124 T. 2)	Erg. veränd.	64 T. 3=121 T. 4:2. Tromp. eine Oktave tiefer als 1. Tromp. Beibehaltung des Oktavabstandes d. Tromp.
183	71	wie vor; Ph: 130 T. 3-131	(Parallelstelle zu	178 /55 = Ph:110 T. 2-111; zusätzlich jedoch:2. Tromp. stets im Oktavabstand zur 1. Tromp.).
184	72	wie vor; Ph: 132 I -132 II T. 2	Verst. veränd.	72 T. 1 =132 I T. 1:2. Fag. zwei Viertel d (statt halbe Note d). Rhythm. Unterst. der Violonc.
185-186	78-79	wie vor; Ph: 136 II T. 3-139	Verst. frei	79 T. 3, 4 =139 T. 1, 2 jeweils drei Achtel vor dem Taktstrich:2. Oboe wie Bratschen.
			Verst. veränd.	79 T. 1 u 3-5=138 T. 2 u. 139 jeweils halbe Noten und nachf. Achtel; 2. Fag. wie 1. Fag.
			Verst. veränd.	78 T. 5 = 138 T 1. Halbe Note u. nachf. Achtel; 2. Horn wie 1. Fag. / Violonc. (f2 - e2 statt gl -gl).
			Verst. veränd.	79 T. 1, 2 = 138 T. 2, 3 jeweils drei Achtel vor dem Taktstrich:1. 2. Horn wie Fag.
			Verst. frei	78 T. 4, 5= 137 T. 3, 138 T. 1 jeweils drei Achtel vor d. Taktstrich: 3. Horn wie 2. Oboe/2. Klar./1. H. 4. Horn wie Fag.
			Verst. veränd.	79 T. 2 = 138 T. 3. Halbe Note u. nachfolg. Achtel:2. Tromp. wie 1. Fag. /Violonc.
			Erg. veränd.	79 T. 4, 5=139 T. 2, 3:2. Tromp. eine Oktave tiefer als 1. Tromp. (d1 statt d2).
187	80	wie vor; Ph: 140-141 T. 2	Verst. veränd.	80 T. 6, 7 = 141 T. 1, 2 jeweils zweites bis viertes Achtel:2. Fag. wie Violonc. Motivverst.
188-189	81-82	wie vor; Ph: 141 T. 3-144 T. 2	Verst. veränd.	81 T. 1, 2= 141 T. 3, 4:2. Fag. wie 1. Fag.
			Verst. veränd.	82 T. 3=143 T. 2:2. Fag. wie 1. Fag. Violonc. wie 1. Fag. Ktb. wie Ktfag.
			Stimmentausch	81 T. 5-82 T. 3 = 142 T. 3-143 T. 2: 2. Violinen wie 1. Violinen; Bratsch. geteilt, zusätzl. mit d. Stimme der 2. Violinen.
190	87	wie vor; Ph: 147 II T. 2-148 T. 5	Verst. veränd.	87 T. 6-9 = 148 T. 2-5:2. Fag. wie 1. Fag.
191-192	90-91	wie vor; Ph: 150 I T. 4-152 T. 3	Stimmentausch	90 T. 2-91 T. 5=150 II -152 T. 2. Bis zum ersten Viertel des letzten Taktes 1. 2. Fag. wie Violonc.

Lfd. Nr	Seite der O-P.	Titel u. Seite der Stud. Part.	Art der Retuschen	Genaue Angabe od Hinweis auf Notenbeisp.; Erl.; Anm.
191 -192	90 -91	(Brahms Symphonie Nr 1, c-moll Ph: 150 I T. 4-152 T. 3)	Stimmentausch	90 T. 2, 3u. 91 T. 1, 2 = 150 II T. 1, 2 u. 151 T. 2, 3 jeweils bis zum ersten Viertel des zweiten Taktes 1. 2. Horn wie 1. 2. Fag.
			"	91 T. 3-5 = 151 T. 4-152 T. 2. Bis zum ersten Viertel des dritten Taktes 3. 4. Horn wie 1. 2. Fag.
			Erg. veränd.	91 T. 4 = 152 T. 1. Auf drittem Viertel 2. Horn eine Oktave tiefer als 1. Horn (f 1 statt f 2) Beibehaltung des Oktavabstandes der Hörner an dieser Stelle.
			Verst. veränd.	91 T. 6 = 152 T. 3; 2. Fag. wie 1. Fag
193-194	95 -96	wie vor; Ph: 158-160 T. 7	Verst. veränd.	95 T. 1-5 = 158 T. 1-5; 1. Fag. wie 2. Fag.
			Verst. frei	95 T. 6, 7 u. 8, 9 u. 96 T. 1, 2 = 158 T. 6; 159 T. 1 u. T. 2, 3 u. 4, 5 jeweils vom zweiten Viertel bis zum ersten Viertel des folg. Taktes Ktfg. wie Violonc. Anm.: Letztes Viertel g
			Verst. veränd.	96 T. 2 = 159 T. 5: 2. Violine auf erstem Viertel g 1 g.
195 -197	97-99	wie vor; Ph: 160 T. 8-165 T. 4	1) melod. Erg.	98 T. 5 = 163 T. 2: 1. Flöte wie 1. Violinen
			2) melod. Erg.	99 T. 2, 3 u. 6, 7 = 164 T. 1, 2 u. 5, 6 jeweils die beiden ersten übergebundenen Halben 1. Fl.: c 4 (statt c 3), wie 1. Violinen.
			3) Verst. teils frei, teils veränd.	97 T. 7-12 = 161 T. 6-162 T. 3; 2. Oboe wie 2. Violinen s. Notenbeispiel 24. Anm.: Wohl auch 98 T. 1 = 162 T. 4, beginnend mit d 2 (Halbe).
			4) Verst. frei	98 T. 6 = 163 T. 3: 1. 2. Oboe wie 2. Violinen (in Vierteln).
			5) Verst. veränd.	98 T. 4, 5 = 163 T. 1, 2: 1. Klar. wie 2. Violinen (im Rhythmus der 1. Violinen).
			6) Verst. frei	98 T. 7-99 T. 2 = 163 T. 4-164 T. 1. Bis zur Hälfte des letzten Taktes 1. 2. Klar. wie 2. Violinen (in Vierteln).
			7) Verst. veränd.	97 T. 10-99 = 162-165 T. 4; 1. 2. Fag. wie Violonc.
			8) (Stimmentausch)	97 T. 10 = 162 T. 1; 3. 4. Horn wie Fag. (1. 2. Fag. wie Violonc.)

Lfd. Nr	Seite der O-P.	Titel u. Seite der Stud. Part.	Art der Retuschen	Genaue Angabe od. Hinweis auf Notenbeisp.; Erl.:, Anm.
195 -197	97-99	wie vor; Ph: 160 T. 8-165 T. 4	9) Verst. frei	98 T. 6-99 T. 2=163 T. 3-164 T. 1. Bis zur Hälfte des letzten Taktes 3. 4. Horn wie Bratschen (in Vierteln).
			10) Erg. veränd.	98 T. 8-99 T. 2 = 163 T. 5-164 T. 1. Von der zweiten Takthälfte ab 2. Tromp. eine Oktave tiefer als 1. Tromp. -Angleichung an den folg. Oktavabstand.
198	100	wie vor; Ph: 165 T. 5-166	Verst. veränd.	100 T. 5, 6= 165 T. 9, 166 T. 1: 2. Fag. wie 1. Fag.
				100 T. 7, 8= 166 T. 2, 3. Vom vierten Viertel bis zum dritten Viertel des folg. Taktes 1. Fag. wie 2. Fag.
199	-	Brahms Symphonie Nr 2 D-Dur Simrock VN. 8028	-	-
200	3	wie vor; E: 1-2 I T. 4	Verst. veränd.	3 T. 3-5 u. 11-13 = 1 T. 3-5 u. 2 I T 2-4; 3. 4. Horn bzw. 1. 2. Horn wie Fag.
			melod. Erg.	3 T. 13 = 2 I T. 4: Ktb.: E-Dis-E
201	8	wie vor; E: 8 II T. 2- 11 T. 2	Verst. veränd.	8 I T. 6 = 8 II T. 7: 1. Oboe e 2 (statt e 1) wie 1. 2. Fl.
202	14	wie vor; E: 20 T. 5= 23 II T. 2	Stimmentausch	14 I T. 10-12 = 22 T. 1-3; 3. Horn wie 1. Fag. 2. Tromp. wie 3. Horn. Oberstimme der 2. Violinen wie Unterstimme der 1. Violinen.
203	15	wie vor; E: 23 II T. 3-26 T. 5	Verst. frei	15 I T. 8 u II T. 8= 24 T. 4 u. 26 T. 2; 1. 2. Oboe wie 1. 2. Klar. bzw. 1. 2. Fl. (jeweils i. d. Pausen).
204	18	wie vor; E: 31 II T. 6-33 I T. 6	melod. Erg.	18 I T. 2 = 31 II T. 7: Ktb.: E-Dis-E (Parallelstelle zu 3 T. 13= 2 I T. 4).
205	29	wie vor; E: 51-52 II T. 4	Stimmen-Tausch	29 I T. 4, 5 = 51 T. 4, 52 I T. 1; 2. Fag. eine Oktave höher als Ktb. 2. Horn wie 2. Fag.
206	32	wie vor; E: 56 II T. 3-58	Verst. frei !	32 I T. 1-3 = 56 II T. 3-57 I T. 2. Vom letzten Achtel bis zum neunten Achtel des dritten Taktes: Baßpos. Fis (immer übergebunden). Baßverst.
207	37	wie vor; E: 69-72	Verst. veränd.	37 I T. 2, 3=69 T. 2, 3; 1. Fag. wie Violonc. Baßverst. Anm.: 2. Fag. auf drittem punkt. Viertel H statt H.

Lfd. Nr	Seite der O-P.	Titel u. Seite der Stud.-Part.	Art der Retuschen	Genaue Angabe od. Hinweis auf Notenbeisp.; Erl.; Anm.
208	54	(Brahms Symphonie Nr 2 D-Dur)E:99 T. 5-102 T. 4	Verst. frei	54 I T. 4, 5=100 T. 3, 4. Vom vierten Viertel bis zum dritten Viertel des folg. Taktes: 3. 4. Horn wie Bratschen. Anm.: Nachträglich von Reger wieder gestrichen!
209	56	wie vor; E: 104 II-106 II T. 3	Verst. veränd.	56 I T. 1-4 = 104 II T. 1-4; 2. Fag. wie 1. Fag.
210	58	wie vor; E:108 I T. 3-109 II T. 2	Erg. veränd.	58 II T. 3=109 I T. 2; 2. Tromp. eine Oktave tiefer als 1. Tromp. (d 1 statt d 2).
211	61	wie vor; E:113 II T. 2-115 II T. 3	melod. Erg.	61 I T. 9=114 T. 3; 1. Oboe mit g 2 (statt g 1) einsetzend. Angleichung an d. Melodieführg d. anderen Bläs.
212	63	wie vor; E:117 -120 I T. 1	Verst. veränd.	63 II T. 1-4 = 118 T. 4-119 T. 2; Bratschen (i. d. Pausen) wie 2. Viol.
213	65	wie vor; E: 121 II-123 T. 5	Erg. veränd.	65 II T. 5, 6= 123. 1, 2: 2. Horn eine Oktave tiefer als 1. Horn.
214	68	wie vor; E: 127 T. 5 -130 T. 2	Verst. veränd.	68 II T. 3-5 = 129 T. 3-5. Bis zum ersten Viertel des dritten Taktes 2. Fag. wie 1. Fag.
			Verst. frei	68 II T. 10= 130 T. 2. Vom zweiten Viertel ab 3. Horn wie Violonc. Anm.: Reger hat irrtüml. e 2-es 2 notiert!
215	69	wie vor; E: 130 T. 3-133 T. 1	Verst. veränd.	69 I T. 1, 2= 130 T. 3, 4. Vom zweiten Viertel ab 2. Fag. wie 1. Fag.
			Verst. veränd.	69 I T. 1= 130 T. 3; Bratschen auf erstem Viertel c3 e2 (Doppelgr.)
216	70	wie vor; E: 133 T. 2-135	melod. Erg.	70 I T. 3, 4= 133 T. 4, 5; 1. Flöte h 3 statt h 2. Angleichung an die Führung der 1. Violinen.
217		Brahms Symphonie Nr 3 F-Dur, Simrock 1884. VN. 8454	-	- -
218-219	21-22	wie vor; E:19-20 II T 2	Verst. veränd. (teils frei)	21. T. 2 - 22 T. 1=19 I T. 2-II. Bis zum fünften Viertel des letzten Taktes 1. Fag. wie Violonc. Gegenstimmenverst.
220	39	wie vor; E: 38 T. 5-39	melod. Erg.	39 T. 3= 39 T. 2; 1. Horn wie 2. Oboe.
221	40	wie vor; E: 40-41 T. 1	Verst. veränd.	40 T. 5= 41. T. 1 auf drittem Viertel 2. Fag. wie 1. Fag.
222	70	wie vor; E: 85 T. 8-87 T. 3	Erg. veränd.	70 T. 2, 3=86 T. 1, 2: 2. Tromp. eine Oktave tiefer als 1. Tromp. Beibehaltg d. Oktavabstands d. Tromp.

Lfd. Nr	Seite der O-P.	Titel u. seite der Stud.-Part.	Art der Retuschen	Genaue Angabe od. Hinweis auf Notenbeisp.; Erl.; Anm.
223-224	72-73	(Brahms Symphonie Nr. 3 F-Dur) E:89 I T. 2-90 II T. 2	Verst. veränd.	72 T. 7, 8 = 89 II T. 1, 2: 2. Fag. wie 1. Fag.
			Erg. veränd.	72 T. 1-4 =89 I T. 2-5; 2. Tromp. 1 Oktave tiefer als 1. Tromp. Beibehaltung des Oktavabstandes der Tromp.
		wie vor !	Verst. veränd.	72 T. 7 - 73 T. 2= 89 II T. 1-90 I T. 1. Bis zum ersten Viertel des letzten Taktes 2. Horn wie 1. H.
			Verst. frei	73 T. 4-7 = 90 I T. 3-II T. 2: 1 Horn wie 1. Fag.
225-226	75-76	wie vor; E: 92-94 T. 4	Verst. veränd.	75 T. 7 -76 T. 1 =93 T. 1-4: 1. Klar. wie 2. Violinen
			Verst. veränd.	75 T. 2-9 u. 76 T. 4, 5=92 T. 2-93 T. 3 u. 94 T. 1, 2: 2. Fag. wie 1. Fag. Anm.: Abschluß 76 T. 1= 93 T. 4, 1. 2. Fag. b.
			Erg. veränd.	75 T. 6, 9 u. 76 T. 4, 6=92 T. 6, 93 T. 3 u. 94 T. 1, 3. Mit Ausnahme der halben Note 75 T. 6=92 T. 6, 2. Tromp. eine Oktave tiefer als 1. Tromp. Anm.: Ob nicht auch 76 T. 1, 2 = 93 T. 4, 5?
227-229	77-79	wie vor; E: 94 T. 5-98 T. 4	Verst. veränd.	77 T. 3, 4=95 T. 1, 2: 1. Klar. wie 2. Violinen (beginnend mit es 2).
			Verst. veränd.	77 T. 5-78 T. 3 u. 78 T. 6-79 T. 4 =95 T. 3-96 II T. 1 u 97: 2. Fag. wie 1. Fag.
			Verst. veränd.	79 T. 2 = 97 T. 3: 4. Horn wie 3. Horn (f 2 - d 2/g 2 - es 2 statt a 1 -a 1 /h 1 -h 1).
			Erg. veränd.	77 T. 5 -78 T. 6 u. 79 T. 2 =95 T. 3 u. 97 T. 1 u. 3, jeweils auf erstem Viertel: 2. Tromp eine Oktave tiefer als 1. Tromp. Anm.: 79 T. 3 = 79 T. 4 (ganzer Takt) ebenso.
230-231	85-86	wie vor; E: 103-105	Verst. frei	85 T. 2-86 T. 1=103 T. 2-104 T. 2: Violonc. (i. d. Pausen) eine Oktave höher als Ktb. Anm.: 86 T. 4, 5= 105 T. 2, 3. Zweite bzw. erste Takthälfte ebenso.
232-233	87-88	wie vor; E: 106-108 T. 2	Erg. veränd.	87 T. 4-88 T. 4= 107-108 T. 2. Bis zum ersten Viertel d. letzten Taktes. 2. Tromp. eine Oktave tiefer als 1. Tromp.
234	89	wie vor; E: 108 T. 3-110 T. 1	Verst. frei	89 T. 5=110 T. 1: 1. Tromp. auf zweitem u. drittem Viertel g. 1 (halbe Note).

Lfd. Nr	Seite der O-P.	Titel u. Seite der Stud.-Part.	Art der Retuschen	Genaue Angabe od. Hinweis auf Notenbeisp.; Erl.; Anm.
235-236	93-94	(Brahms Symphonie Nr. 3 F-Dur), E:114 I T. 4-117 T. 1	Verst. frei	93 T. 4 - 94 T. 1 =114 II T. 3-115 T. 2. Bis zum ersten Viertel des letzten Taktes 1. Horn wie 1. Fag.
237	95	wie vor; E: 117 T. 2-118 T. 2	Verst. veränd.	95 T. 5-8=117 T. 6-118 T. 2, mit Auft-akt: 1. Klar. wie Unterstimme der get. 1. Violinen.
			Verst. veränd.	95 T. 5-7=117 T. 6-118 T. 1; 1. Fag. wie 2. Fag.
238-240	97-99	wie vor; E: 119 T. 5-124 I T. 3	Verst. veränd.	97 T. 2-98 T. 2=120-121 T. 4. Vom dritten Viertel bis zum ersten Viertel des letzten Taktes 2. Fag. wie 1. Fag.
			Verst. veränd.	97 T. 2, 3=120 T. 1, 2: 1. Klar. wie Unterstimme d. get. 1. Viol.
			Erg. veränd.	98 T. 4-7 = 122: 2. Tromp. eine Oktave tiefer als 1. Tromp.
			Verst. veränd.	98 T. 5- 99 T. 1 = 122 T. 2-123 T. 1: Bratschen wie Violonc.
241	103	wie vor; E: 127 I -127 II T. 3	Melod. Erg.	103 T. 1. =127 I T. 1; 2. Fl. f3(Halbe)- e3 - d3. 2. Ob. f2(Halbe)- e2-d2, jeweils zur folgenden Halben übergebunden (statt f3-e3 bzw. f2-e1 in Halben).
242	106	wie vor; E: 129 T. 3-130	Verst. veränd.	106 T. 5, 6 = 130 T. 3, 4: 3. 4. Horn cis 2al- c2al (statt al-c2al).
243	107	wie vor; E: 131-132 T. 1	Verst. veränd.	107 T. 2, 3=131 T. 2, 3: 1. 2. Fag. b g - G (Halbe) -c-bg(Halbe), (statt b g Ganze-bg-bg Halbe). Baßverst.
244	-	Brahms Symphonie Nr 4, e-moll, Simrock 1886. VN.8686.	-	- -
245	8	wie vor; Ph: 9 T. 2-11 T. 5	Verst. veränd.	8 I T. 5-8 = 9 T. 6-10 T. 3: 2. Fag. wie 1. Fag.
246	9	wie vor; Ph: 11 T. 6-13 II T. 3	Verst. veränd.	9 II T. 2-8 = 13 I - II T. 1: 1. Klar. wie 2. Klar.
247	11	wie vor; Ph: 15 II T. 3-18 T. 2	Verst. veränd.	11 II T. 5-7 = 17 T. 5-18 T. 2. Bis zur Hälfte des letzten Taktes 2. Fag. wie 1. Fag.
248	13	wie vor; Ph: 21 T. 2-23	Erg. veränd.	13 I T. 2-5 = 21 T. 3-22 T. 2: 2. Horn bzw. 2. Tromp. eine Oktave tiefer als 1. Horn bzw. 1. Tromp.
249	16	wie vor; Ph: 26 II T. 6-29 I T. 3	Klang-veränd.	16 II T. 7=29 I T. 2. Auf erstem Viertel: 1. Oboe (c2) entfällt.

Lfd. Nr	Seite der O-P.	Titel ù. Seite der Stud.-Part.	Art der Retuschen	Genaue Angabe od. Hinweis auf Notenbeisp.; Erl.; Anm.
250	17	(Brahms Symphonie Nr 4 e-moll) Ph: 29 I T. 4-31 T. 3	Erg. veränd.	17 II T. 7=31 T. 3. Auf zweitem Viertel 2. Horn bzw. 2. Tromp. eine Oktave tiefer als 1. Horn bzw. 1. Tromp. Beibehaltg des Oktavabstandes. - Anm.: Nicht Hörner auf viertem Viertel.
251	23	wie vor; Ph: 42 T. 3-44 I T. 1	1) Verst. frei	23 I T. 2, 3= 42 T. 4, 5. Vom dritten Viertel ab 1. Klar. wie 2. Violinen.
			2) Verst. veränd.	23 I T. 8-II T. 3 = 43 T. 5-44 I T. 1: 2. Fag. wie 1. Fag.
			3) Erg. veränd.	23 I T. 7=43 T. 4 Auf drittem Viertel 2. Tromp. eine Oktave tiefer als 1. Tromp. Beibehaltg d Oktavabstandes.
252-253	26-27	wie vor; Ph: 48 I T. 4-53 T. 4	1) Verst. veränd.	26 II T. 7-27 I T. 1=50 T. 4-51 T. 1. Vom dritten Viertel bis zum zweiten Viertel d. dritten Taktes 2. Fag. wie 1. Fag.
			2) Verst. frei	27 II T. 1-3 = 52 T. 3-5: 1. 2. Fag. (in den Pausen) wie Violonc.
254	29	wie vor; Ph: 55 T. 5-58 T. 1	1) Verst. veränd.	29 I T. 1-4= 55 T. 5-56 T. 2: 2. Fag. wie 1. Fag.
			2) Verst. frei	29 I T. 3, 4=56 T. 1, 2. Bis zum fünften Achtel des zweiten Taktes Violonc. wie Bratschen.
			3) Erg. veränd.	29 I T. 6-II T. 4 =56 T. 4-57 T. 3. Bis zum dritten Viertel des letzten Taktes, mit Ausn. des vierten Viertels in 29 I T. 8=56 T. 6 (mit nachfolg. angeb. Viertel) 2. Horn stets eine Oktave tiefer als 1. H
			4) Erg. veränd.	29 I T. 7=56 T. 5. Drittes und viertes Viertel 2. Tromp. eine Oktave tiefer als 1. Tromp.
			5) Verst. veränd.	29 II T. 1-5 = 56 T. 7-57 T. 4: 1. Oboe wie 1. Violinen
			6) Verst. veränd.	29 II T. 6=57 T. 5: 1. Flöte wie 1. Violinen (statt a 3).
255	31	wie vor; Ph: 60 T. 6-63	Verst. veränd.	31 I T. 2, 3 u. I T. 6-II T. 9=61 T. 1, 2 u. 61 T. 5-63 T. 5. Die ersten beiden Halben und dann stets 2. Fag. wie 1. Fag.
256-257	32-33	wie vor; Ph: 64-66 II T. 3	Klangveränderg	32 II T. 7-33 I T. 1= = 65 I T. 5-II T. 1. 1. 2. Fag. entfallen (32 II T. 7= 65 I T. 5 nur 1. Fag. h Viertelnote). 3. 4. Horn wie 1. 2. Fag. erstes Achtel e 2, Abschluß 33 I T. 2=65 II T. 5, erstes Achtel wie 1. 2. Fag. /Anm.

/Anm.: 1. 2. Fag. 33 I T. 2= 65 II T. 2/ h (nicht fis dis).

Lfd. Nr	Seite der O-P.	Titel u. Seite der Stud.-Part.	Art der Retuschen	Genaue Angabe od. Hinweis auf Notenbeisp.; Erl.; Anm.
258-259	34-35	(Brahms Symphonie Nr 4 e-moll) Ph: 66 II T. 4-71 I T. 3	1) Erg. veränd.	34 II T. 4-35 I T. 1=68 T. 3-69 T. 1 mit Ausn. d. sechsten Achtels: 2. Horn u. 2. Tromp. eine Oktave tiefer als 1. Horn bzw. 1. Tromp.
			2) Erg. veränd.	35 I T. 4=70 T. 1. Auf erstem Achtel 2. Fag. eine Oktave tiefer als 1. Fag. (Fis statt fis).
260-261	38-39	wie vor; Ph: 74-77 T. 1	1) Zutat!	38 I T. 1-4=74 I T. 1-4:3. Horn zusätzlich s. Notenbeisp. 25.
			2) Klangveränd.	38 II T. 4, 5= 75 I T. 1, 2: 1. 2. Fag. entfallen. Anm.: 1. 2. Fag. 39 I T. 1 = 75 I T. 3 h (nicht fis dis). 3. 4. Horn wie 1. 2. Fag. (Abschluß 39 I T. 1= 75 I T. 3 erstes Achtel wie 1. 2. Fag.)
			3) Verst. frei	39 II T. 3= 77 T. 1, mit Auftakt: 2. Fag. eine Oktave höher als Ktb. Anm.: Auftakt und folg. zwei Achtel auch 1. Fag.
262	40	wie vor; Ph: 77 T. 2-80 T. 2	1) Verst. veränd.	40 II T. 2= 80 T. 1. Erstes u. Zweites Achtel 1. 2. Fag. mit ergänz. Sechzehnteln, in weiterlaufendem Oktavabstand wie Violonc./Ktb.
			2) Verst. veränd.	40 II T. 3 =80 T. 2 . Viertes bis sechstes Achtel. 1. 2. Fag. mit ergänz. Sechzehnteln wie Violonc.
263	41	wie vor; Ph: 80 T. 3-82 I T. 2	1) melod. Erg. (Zutat (M))	41 I T. 1=80 T. 3. Erstes u. zweites Achtel 2. Fag. e-e (statt e Viertel)
			2) Verst. frei	41 I T. 6, 7=81 I T. 5, 6. Bis zum dritten Achtel des zweiten Taktes . 1. Fag. wie Oberstimme der geteilten Bratschen.
			3) Verst. frei	41 I T. 3, 4=81 I T. 2, 3. Vom dritten Achtel b. z. zweiten Achtel des folgenden Taktes. 41 I T. 5, 6=81 I T. 4, 5. Vom vierten Achtel bis zum vierten Achtel des folg. Taktes. 2. Fag. wie Unterstimme der geteilt. Violonc.
			4) Verst. frei	41 I T. 7-II T. 1=81 I T. 6-II T. 1: 2. Fag. wie Oberstimme der geteilten Violonc.
			5) Verst. veränd.	41 II T. 6=82 II T. 2: 1. Violinen die beiden letzten Noten d2-fis 2 wie 1. Oboe (statt h1- h).
264	42	wie vor; Ph: 82 I T. 3-83 I	melod. Erg.	42 I T. 1=82 I T. 3: 1. Flöte vierte Note h3 (statt fis3). Angleichg an die Führg der 1. Ob./1. Klar./Violinen.

Lfd. Nr	Seite der O.-P	Titel u. Seite der Stud. Part.	Art der Retuschen	Genaue Angabe od. Hinweis auf Notenbeisp.; Erl.; Anm.
265	48	(Brahms Sym-phonie Nr 4, e-moll)Ph: 90 T. 4-92I T. 1	1) Verst. veränd. (Stimmen-tausch)	48 T. 1-4=90 T 4-7: 2. Horn wie Violonc. 48 T. 4=90 T. 7: 3. Horn wie 2. Horn.
			2) Erg. veränd.	48 T. 8 u. 10= 91 T. 4 u. 6: 4. Horn u. 2. Tromp. eine Oktave tiefer als 3. Horn bzw. 1. Tromp.
266-267	56-57	wie vor; Ph: 99 I T. 5-100 II T. 6	Verst. frei	56 T. 5-57 T. 1=99 II T. 4-100 I T. 3: Fag. (i. d. Pausen) wie Violonc. Anm.: Erster u. zweiter Takt: 1. 2. Fag.; dritter u. vierter Takt: 2. Fag.; fünfter Takt: 1. Fag.
268	60	wie vor; Ph: 102 T. 4-103 T. 8	Klang-veränd.	60 T. 11-13= 103 T. 5-7. Vom zweiten Viertel bis zum ersten Viertel des dritten Taktes: 1. Fag. entfällt, 4. Horn wie 1. Fag.
269	62	wie vor; Ph: 105 T. 3-106 T. 4	Verst. veränd.	62 T. 4-8= 105 T. 6-106 T. 3. Vom zweiten Viertel bis zum ersten Viertel des letzten Taktes 1. Fag. wie 2. Fag.
270	65	wie vor; Ph: 108 T. 4-109 T. 7	1) Verst. veränd.	65 T. 1, 2=108 T. 4, 5: 2. Horn wie Violonc.
			2) Verst. veränd.	65 T. 10-12=109 T. 5-7. Vom zweiten Viertel ab 2. Fag. wie 1. Fag.
271-272	68-69	wie vor; Ph: 111 T. 5-113 T. 7	1) Verst. frei	68 T. 2-69 T. 9=111 T. 6-113 T. 4; 1. 2. Fag. jeweils auf erstem Viertel, mit ergänz. Achteln, wie Violonc. Anm.: Letzter Takt 1. 2. Fag. B-A-G.
			2) Verst. veränd.	68 T. 1-9=111 T. 5-112 I: 2. Tromp. s. Notenbeisp. 26. Verst. f. 3. H.
			3) Erg. veränd.	69 T. 4, 5=112 II T. 5, 6: 2. Tromp. eine Oktave tiefer als 1. Tromp.
273	73	wie vor; Ph: 118 T. 4-120 T2	1) Verst. frei	73 T. 4-7= 119 T. 1-4: 2. Fag. wie Violonc.
			2) Erg. veränd.	73 T. 8=119 T. 5: 4. Horn eine Oktave tiefer als 3. Horn.
274-275	75-76	wie vor; Ph: 121 T. 6-124	1) Verst. frei	75 T. 3-9 u. 76 T. 4-6=122 T. 2-123 T. 2 u. 123 T. 7-124 T. 1: 2. Fag (i. d. Pausen) wie Violonc.
			2) Verst. veränd.	75 T. 9 = 123 T. 2: Violonc. eine Oktave höher als Ktb.-Oberstimme.
276	77	wie vor; Ph: 125-126 T. 5	Klang-veränd.	77 T. 9-12 = 125 T. 9-126 T. 3: 1. Violinen jeweils nur oberer Ton.
277	78	wie vor; Ph: 126 T. 6-128 T. 3	Klang-veränd.	78 T. 5, 6 u. 8=127 T. 2, 3, u. 5: Bratschen jeweils nur oberer Ton. Anm.: Vermutl. entsprechend der vorherigen Stelle, wohl auch 78 T. 7=127 T. 4.

Lfd Nr	Seite der O-P	Titel u. Seite der Stud. Part.	Art der Retuschen	Genaue Angabe od. Hinweis auf Notenbeisp.; Erl; Anm.
278	81	(Brahms Sym-phonie Nr 4, e-moll) Ph: 130 T. 2-131 T. 3	1) Verst. frei	81 T. 4 u. 6= 130 T. 5 u. 131 T. 2: 1. Fag. wie 2. Klar.
			2) Verst. veränd.	81 T. 7= 131 T. 3. Auf erstem Viertel 2. Fag. eine Oktave tiefer als 1. Fag. -Baßverst.
279-281	88-90	wie vor; Ph: 139 I T. 4-141 I T. 3	1) Klang-veränd.	88-90 T. 1 = 139 I T. 4-140 II T. 2 nur 1. Horn (statt 1. 2. Horn).
			2) Klang-veränd.	90 T. 4-6= 141 I T. 1-3 nur 2. Horn (statt 1. 2. Horn) .
282	91	wie vor; Ph: 141 I T. 4-142 T. 1	Klang-veränd.	91 T. 7 = 141 II T. 5 mit Auftakt nur 1. Fag. (statt 1. 2. Fag.).
283	94	wie vor; Ph: 145 T. 2 -146 T. 2	Verst. veränd.	94 T. 3-9=145 T. 4-146 T. 2: 1. Fag. wie 2. Fag.
284-285	95-96	wie vor; Ph: 146 T. 3-149 T. 2	1) Verst. frei	95 T. 5=146 T. 7: 1. 2. Oboe wie Bratschen (Abschluß 95 T. 6=147 T. 1 erstes Achtel dis 2).
			2) Verst. frei	95 T. 6= 147 T. 1: 2. Horn g 1 Achtel- Achtelpause - g 1 Viertel - Viertelpause. Baßunterst.
			3) Verst. frei	95 T. 8-96 = 147 T. 3-149 T. 2: 4. Horn s. Notenbeisp. 27. Baßunterst.
			4) Verst. veränd.	95 T. 6=147 T. 1. Auf drittem Achtel Bratschen e 3 (statt a 2 cis 2) wie 2. V.
286	97	wie vor; Ph: 149 T. 3-150T. 4	Verst. veränd.	97 = 149 T. 3-150 T. 4. Vom vierten Viertel ab 1. 2. Fag. s. Notenbeisp. 28. Teils Mittelstimmen-, teils Baßunterst. (Br. u. Vc.)
287-288	99-100	wie vor; Ph: 152 I T. 2-154 T. 3	1) Verst. frei	99 T. 6 = 152 II T. 3: 1. 2. Oboe wie Bratschen. Anm.: Letztes Achtel 1. 2. Oboe e 2.
			2) Verst. frei	100 T. 3=153 T. 3. Zweites u. drittes Viertel 2. Oboe g 1 Halbe 2. Klar. h 1 Halbe.
			3) Verst. frei	99 T. 6= 152 II T. 3. Erstes bis viertes Achtel 1. 2. Fag. wie Violonc. 4. Horn wie Ktb.
			4) Verst . frei	99 T. 6, 7 = 152 II T. 3, 4. Vom fünften Achtel ab 3. Horn wie Bratschen; 4. Horn erst (drei Achtel) wie Ktb., dann wie Violonc.
			5) Verst. veränd.	100 T. 1-4=153 T. 1-4. Vom fünften Achtel b. z. ersten Viertel des letzten Taktes 3. Horn wie Bratschen (Abschluß 100 T. 4= 153 T. 4 cis 2). Vom ersten Achtel/

/ ab 4. Horn wie Violonc.

Lfd. Nr	Seite der O.-P	Titel u. Seite der Stud. Part.	Art der Retuschen	Genaue Angabe od. Hinweis auf Notenbeisp.; Erl.; Anm.
(287-288)	(99-100)	(Brahms Symphonie Nr 4 e-moll)Ph: 152 I T.2-154 T.3	Verst. frei [6]	100 T.4, 5=153 T.4, 154 T.1: 2. Tromp. (in den Pausen) g. Baßunterst.
289	103	wie vor; Ph: 157 I T.2-157 II T.3	Verst. frei	103 T.3-6 = 157 I T.4-II T.2: 1.2. Fag. wie Bratschen.
290-291	106-107	wie vor; Ph: 159 I T.3-160	1) Verst. frei	106 T.8 - 107 T.4= 159 II T.3-160 T.2. Fag. (i. d. Pausen)wie Violonc. Erster, dritter, siebenter Takt: 1. Fag. Zweiter, vierter bis sechster Takt: 2. Fag. Anm.: 107 T.2, 3= 159 II T.7, 160 T.1 auf drittem Achtel jeweils Pause.
			2) Verst. veränd.	107 T.6-9 = 160 T.4-7: 1.2. Fag. eine Oktave tiefer als 2. Oboe/2. Klar., zugleich Unterstützg der Oberstimme der get. Bratschen.
			3) Verst. frei	107 T. 5-7=160 T.3-5 mit Auftakt: 3. Horn wie Violonc. Anm.: Letzte Note (Halbe) e 1.
292	109	wie vor; Ph: 162 T.3-163 T.2	1) Verst. veränd.	109 T.7=163 T.1: 2. Horn h 1 (statt es 2). Baßverst.
			2) Verst. veränd.	109 T.3-5= 162 T.5-7: 4. Horn: des 1 - des 1 (statt f 2 -cis 2 - d 2). Baßverst.
			3) Verst. frei	109 T.3= 162 T.5: 1.2. Tromp. cis1 a. Bratschen u. Violonc.-Unterstützung.
			4) Verst. veränd.	109 T.3 = 162 T.5: Bratschen e 2 cis 2 (Doppelgr.)statt e 2.-Unterstützung von 2. Violinen u. Baß.
293	110	wie vor; Ph: 163 T.3-164 T.6	Verst. frei	110 T.4, 5=163 T.6, 7: 1.2. Horn (im Rhythmus des 3.4. Horns) f2 fl. Bratschenunterst.
294	111	wie vor; Ph: 164 T.7-166 T.1	Verst. frei	111 T.2-8 = 164 T.8-166 T.1: 2. Fag. (i. d. Pausen)wie Violonc.
295-296	112-113	wie vor; Ph: 166 T.2 -168	Verst. veränd.	112 T.9-113 T.7=167 T.2-168 T.4: 2. Fag. wie 1. Fag.
			Verst. veränd.	112 T.11 = 167 T.4. Zweites u. drittes Viertel Bratschen gis 2 e 2 - a 2 e 2. Unterst. der 2. Klar.

Lfd. Nr	Seite der O-P	Titel u. Seite der Stud.-Part.	Art der Retuschen	Genaue Angabe od. Hinweis auf Notenbeisp.; Erl.; Anm.
297	-	Schumann-Symphonie Nr3 Es-Dur Peters.VN. 7086	-	-
298	6	wie vor;E: 7-9 T. 4	Verst. veränd.	6 I T. 10, 11 = 8 T. 1, 2, letztes Achtel und nachfolg. Halbe:1. 2. Tromp. e 2 e 1 - e 2 e 1 . Angleichung an Horn/1. Violinen.
299	13	wie vor;E: 23 T. 4-25 T. 5	melod. Erg.	13 I T. 6= 23 T. 9:1. Oboe des 3 (statt f 2)Angleichung an 1. Fl. / 1. Klar.
300	43	wie vor;E: 86-87 I T. 2	Verst. frei	43 II T. 4=87 I T. 2; zweites u. drittes Viertel Bratschen cis 2 - f 2 (Achtel)- h 1(Viertel). Verst. der 2. Klar.
301	45	wie vor;E: 88 II T. 2- 89 II T. 2	Klang-veränd.	54 I T. 1= 88 II T. 2 viertes Viertel: 1. Horn:Achtel-Achtelpause-; 2. Violinen/Bratschen:punkt. Achtel Sechzehntelpause.
302-303	47-48	wie vor;E: 91-93 T. 2	Verst. veränd.	47 T. 6, 48 T. 1=92 T. 1. 2: 2. Fag. wie 1. Fag.
			Klang-veränd.	alle Violonc. wie die gedr. Oberstimme
			Verst. veränd.	48 T. 3, 4= 92 T. 4, 5mit Auftakt: 2. Fag. eine Oktave höher
304	49	wie vor;E: 93 T. 3-94 T. 3	Klang-veränd.	49 T. 3=93 T. 5 drittes Viertel Fag. /Violonc.: Vorschlag entfällt.
305	51	wie vor;E: 95 T. 5-96 T. 4	Verst. frei	51 T. 4=96 T. 2 fünftes u. sechstes Viertel: 2. Horn f (Halbe)Baßverst.
306	54	wie vor;E: 99 T. 2-100T. 2	Klang-veränd.	54 T. 4=100 T. 2 Taktbeginn:1. Fl./ 1. Ob. /1. Violinen Vorschlag u. Hauptnote als zwei Viertelnoten.
307	56	wie vor;E: 101 T. 7-102	Verst. frei	56 T. 4-6 = 102 T. 3-5. Von d. zweiten Takthälfte ab 3. Horn wie 1. Fag. /Bratschen.
			Verst. veränd.	56 T. 8-10= 102 T. 7-9 Violonc. geteilt: Oberstimme es, Unterstimme wie gedruckt.
			Verst. veränd.	56 T. 10=102 T. 9:2. Horn es 1 (statt c 1), 3. Horn g 1 (statt c2). Terz- bzw. Quintverst.
308	61	wie vor;E: 108-109 T. 2	Erg. veränd.	61 T. 9=109 T. 2: 2. Tromp. eine Oktave tiefer als 1. Tromp.
309	78	wie vor;E: 129 T. 6-130	Erg. veränd. (Parallelstelle zu	78 T. 2=129 T. 7:2. Tromp. eine Oktave tiefer als 1. Tromp. 308/61= E:108-109 T. 2)

Lfd. Nr	Seite der O-P	Titel u. Seite der Stud. Part.	Art der Retuschen	Genaue Angabe od. Hinweis auf Notenbeisp.; Erl.; Anm.
310	86	(Schumann Symphonie Nr 3 Es-Dur) E:139 T. 3-140 T. 4	Melod. Erg.	86 T. 2= 139 T. 4 erste Takthälfte:1. Flöte c 4 (statt c 3). Angleichung an 1. Ob. /1. Violinen.
311	87	wie vor;E: 140 T. 5-141 T. 4	Verst. frei	87 T. 4 = 141 T. 2 erste Takthälfte: 3. 4. Horn d 2.Motivwiederholung, zugleich Bratschenverst.
312-313	88-89	wie vor;E: 141 T. 5-144 T. 1	Verst. veränd.	88 T. 5-89 T. 3 = 142 T. 4-143 T. 3 mit Auftakt: 1. 2. Fag. wie Violonc. Baßverst.
314-315	92-93	wie vor;E: 146 T. 6-148	Verst. veränd.	92 T. 8, 93 T. 1=147 T. 5, 6: 1. 2. Fag. B, 2 x punkt. Halbe mit nachfolgendem Viertel.Baßverst.

ANLAGE 2 zu TEIL II

Notenbeispiele zu den

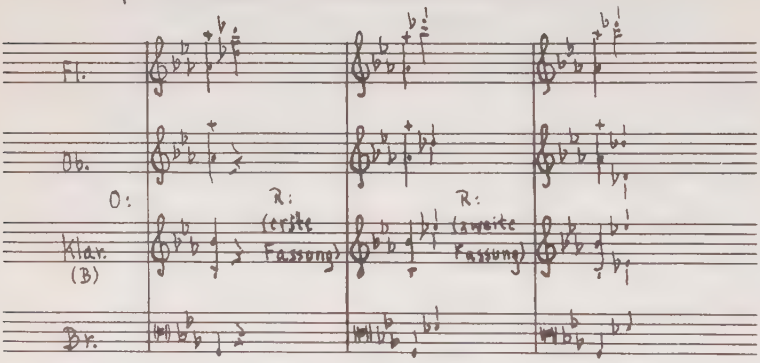
Instrumentationsretuschen Regers.

Beethoven, Ouvertüre zu „Coriolan"

Notenbeispiel Nr 1

Lfd. Nr 3, Part.-Seite 52 = E: 30 T.4 - 32 II T.2

Beispiel 52 II T.3 = 32 I T.3

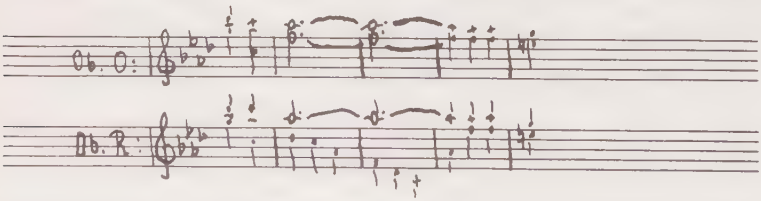


Beethoven, Ouvertüre zu „Egmont"

Notenbeispiel Nr 2

Lfd. Nr 6, Part.-Seite 59 = E: 5 I T.5 - 7 T.4

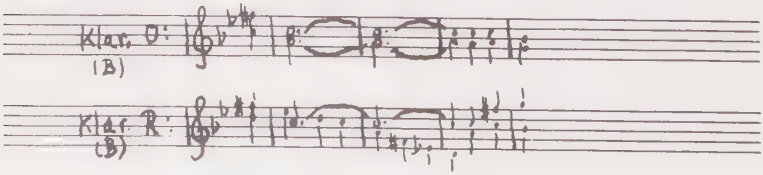
Beispiel 59 II T.1-4 = 6 T.2-5



Notenbeispiel Nr 3

Lfd. Nr 6,2 Part.-Seite 59 = E: 5 I T.5 - 7 T.4

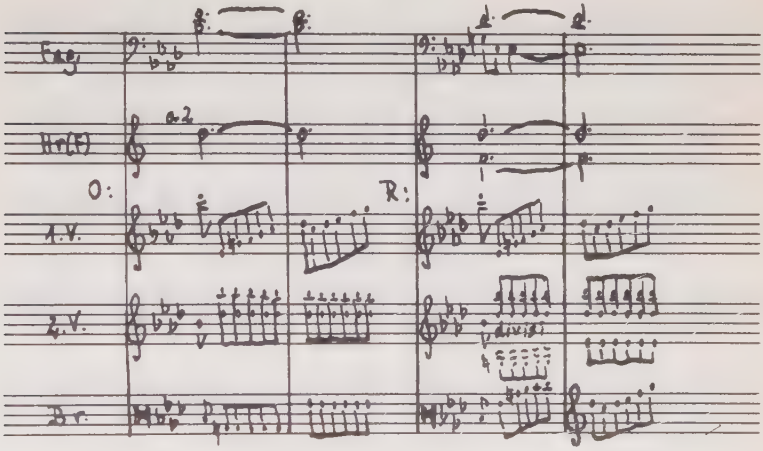
Beispiel 59 II T.6-9 = 6 T.6 - 7 T.4



Notenbeispiel Nr 4

Lfd. Nr 9,3 Part.-Seite 66 = E: 18 T. 4 - 21 I T. 3

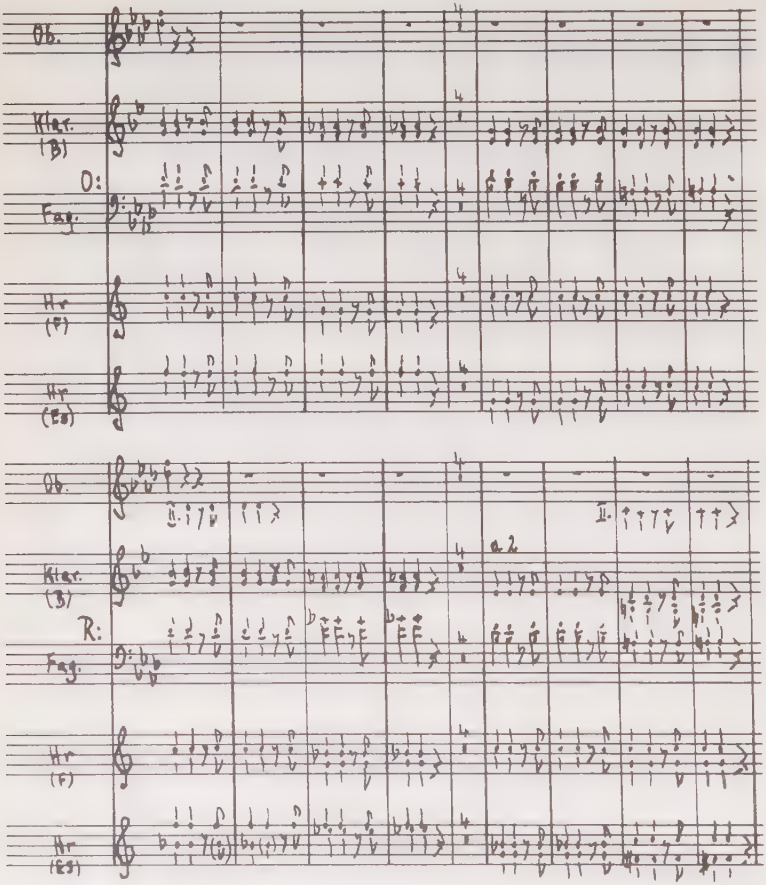
Beispiel 66 II T. 4,5 = 20 T. 2,3



Notenbeispiel Nr 5

Lfd. Nr 10, Part.-Seite 68 = E: 23 T. 2 - 24

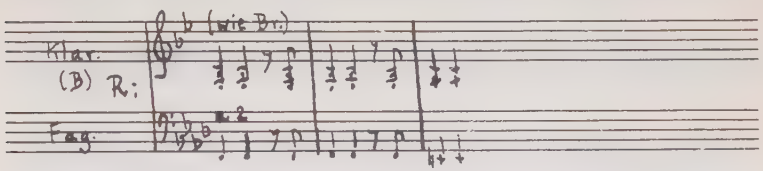
Beispiel 68 II T. 2-13 = 24 I T. 7-9, II T. 1-9



Notenbeispiel Nr 6

Lfd.Nr 11, Part-Seite 69 = E: 25- 26 I

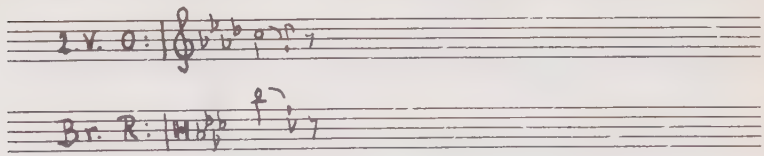
Beispiel 69 I T.5-7 = 25 I T.5-7



Notenbeispiel Nr 7

Lfd.Nr 11,2 Part-Seite 69 = E: 25 - 26 I

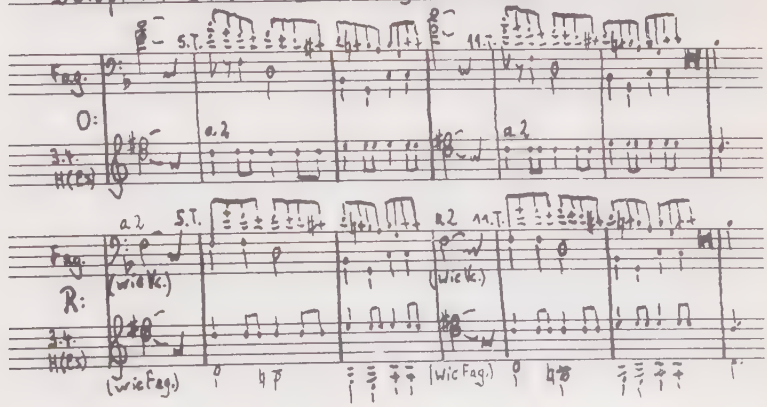
Beispiel 69 I T.8 = 25 I T.8



Notenbeispiel Nr 8

Lfd.Nr 12/15,1 Part-Seite 70/73 = E: 26 II - 38

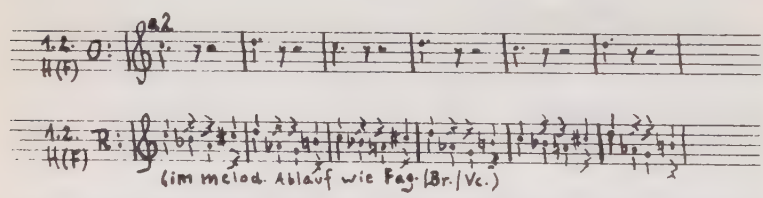
Beispiel 70 I T.3 - 71 I T.4 = 26 II T.3 - 39 T.3



Notenbeispiel Nr 9

Lfd. Nr 12/15,3 Part-Seite 70/73 = E: 26 II - 38

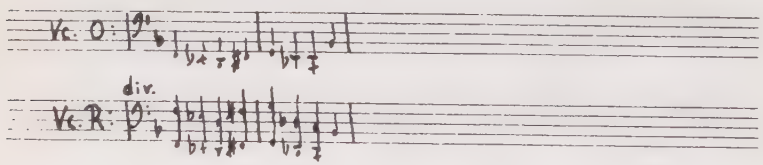
Beispiel 71 II T. 4 - II T. 2 = 29 T. 3 - 30 T. 3



Notenbeispiel Nr 10

Lfd. Nr 12/15,4 Part-Seite 70/73 = E: 26 II - 38

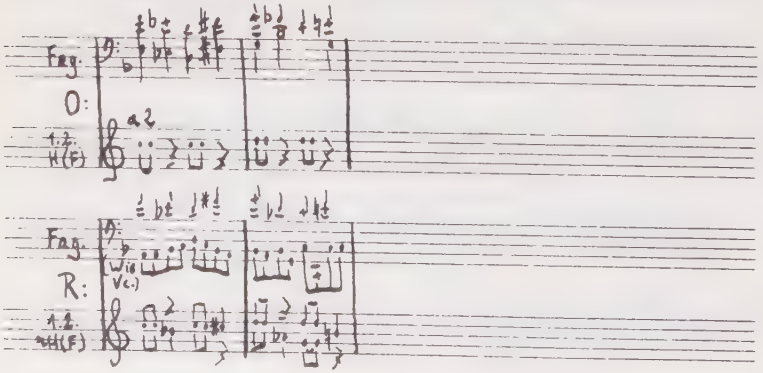
Beispiel 71 II T. 3,4 = 30 T. 4, 31 T. 1



Notenbeispiel Nr 11

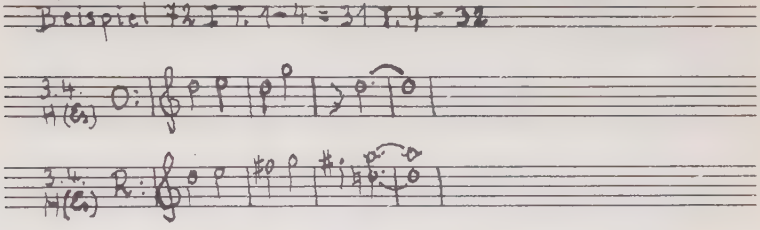
Lfd. Nr 12/15,5 Part-Seite 70/73 = E: 26 II - 38

Beispiel 71 II T. 5,6 = 31 T. 2,3



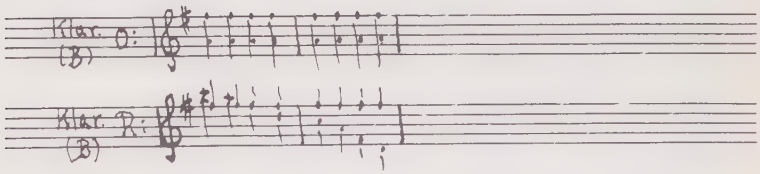
Notenbeispiel Nr 12

Lfd. Nr 12/15,6 Part-Seite 70/73 = E: 26 II - 38
Beispiel 72 I T. 1-4 = 31 T. 4 - 34



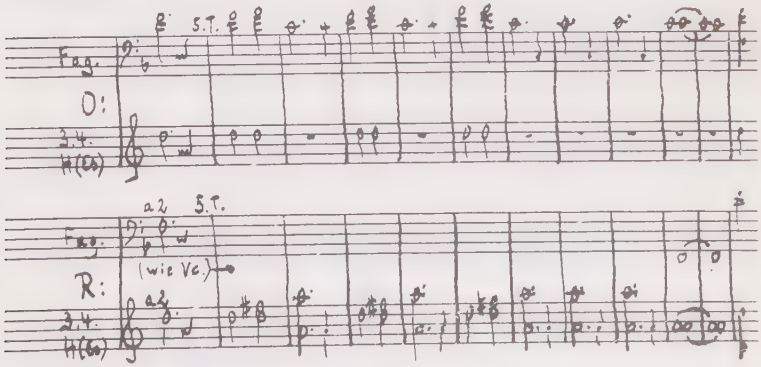
Notenbeispiel Nr 13

Lfd. Nr 12/15,7 Part-Seite 70/73 = E: 26 II - 38
Beispiel 72 I T. 5,6 = 33 T. 1,2 u. 72 II T. 4,5 = 35 T. 1,2



Notenbeispiel Nr 14/15

Lfd. Nr 12/15,9 Part-Seite 70/73 = E: 26 II - 38
Beispiel 72 II T. 6 - 73 = 35 T. 3 - 38

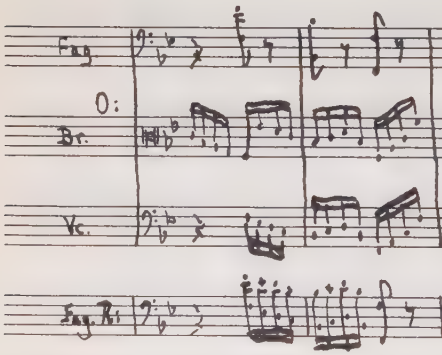


Beethoven, Symphonie Nr 4, B-Dur

Notenbeispiel Nr 16

Lfd. Nr 25, Part.-Seite 60 = Ph: 91 - 92 II T. 5

Beispiel 60 I T. 3,4 = 91 T. 3,4

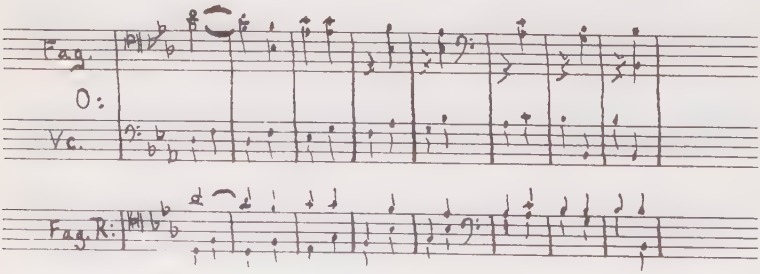


Beethoven, Symphonie Nr 5, c-moll

Notenbeispiel Nr 17

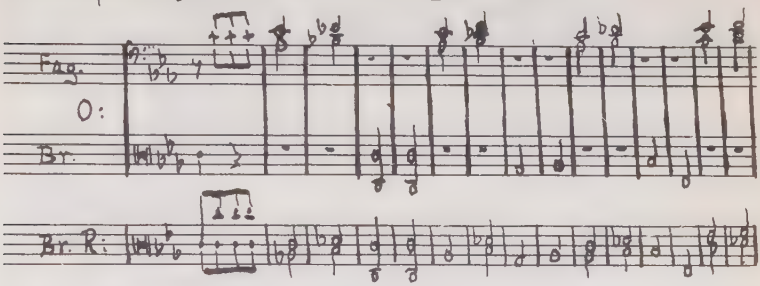
Lfd. Nr 36,1 Part.-Seite 6 = E: 6 - 7 I T. 1-6

Beispiel 6 I T. 5-12 = 6 I T. 5 - II T. 2



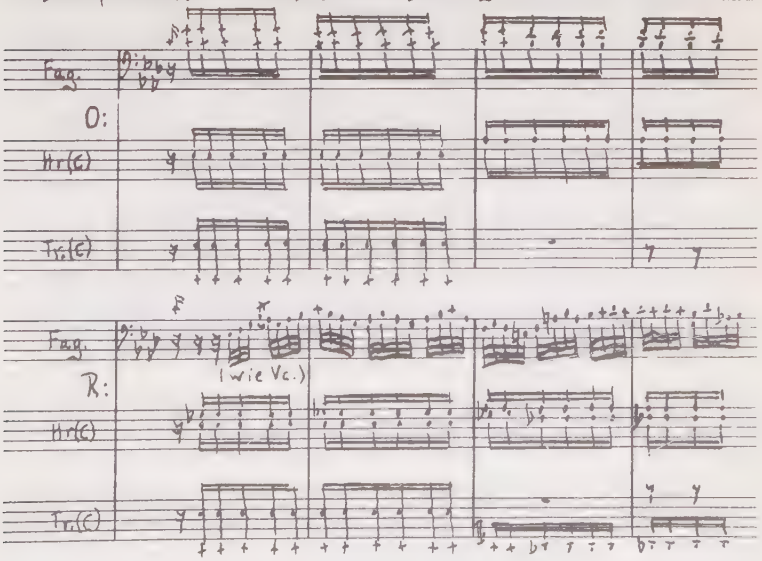
Notenbeispiel Nr 18

Lfd. Nr 38/39,4 Part-Seite 9/10 = E: 10 T.5 - 13 I T.13
Beispiel 9 II T.10 - 10 I T.9 = 12 I T.2 - II T.2



Notenbeispiel Nr 19

Lfd. Nr 49/50, Part-Seite 27/28 = E; 39 I T.4 - 41 II
Beispiel 27 II T.4 - 28 II T.1 = 40 II - 41 I T.4



(Notenbeispiel Nr 19)

Fag.
O:
Hr(G)
Tr.(G)

Fag.
R:
Hr(G)
Tr.(G)
(wie Tr.)

Notenbeispiel Nr 20

Lfd. Nr 51/52,2 Part-Seite 32/33 = E: 46-49 II T.1
Beispiel 32 II T.4 - 33 I T.3 = 48 I - II T.1

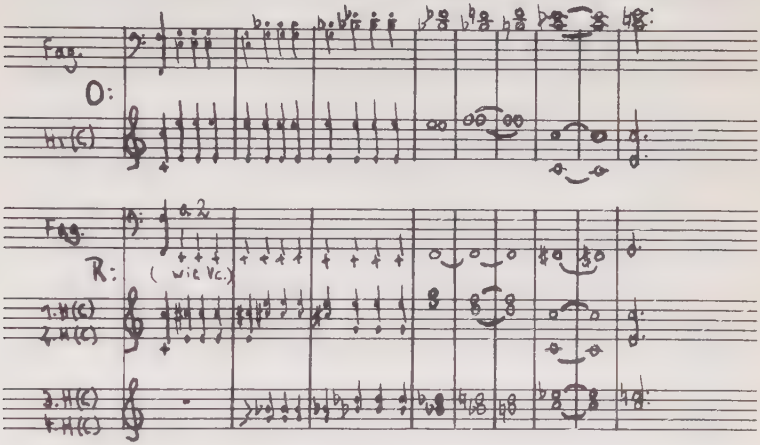
Fag. O:
(wie Vc.)

Fag. R:
(wie Vc.)
(mit Klar.)
(wie Vc.)

Notenbeispiel Nr 21

Lfd. Nr 81/84,2 Part.-Seite 85/88 = E: 115 T. 6 - 211 T. 5

Beispiel 85 T. 3 - 11 = E: 116 T. 4 - 117 T. 1

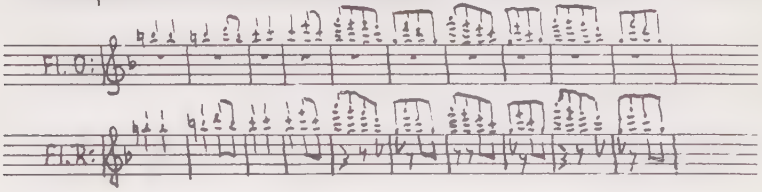


Beethoven, Symphonie Nr 6, F-Dur

Notenbeispiel Nr 22

Lfd. Nr 97,1 Part.-Seite 6 = E: 5 III - 6 II T. 4

Beispiel 6 I T. 10 - II T. 8 = 6 I - II T. 4

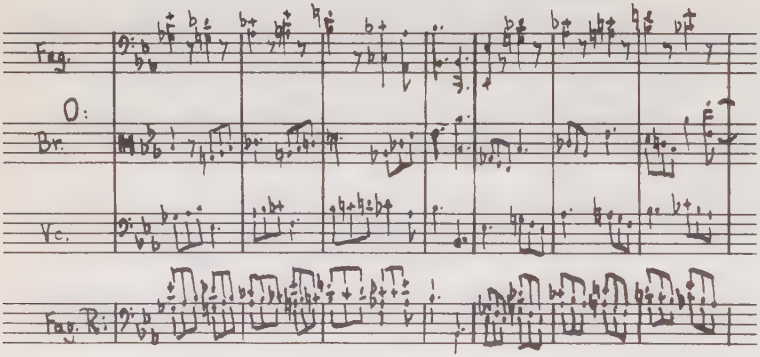


Brahms, Symphonie Nr 1, c-moll

Notenbeispiel Nr 23

Lfd. Nr 167/168, Part.-Seite 11/12 = Ph: 20 II T. 3 - 25 T. 5

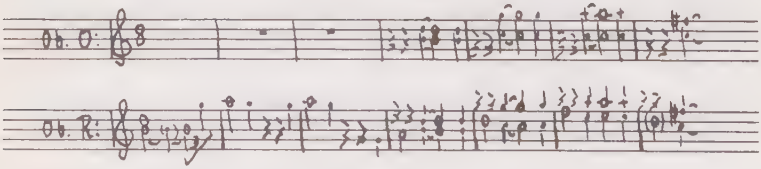
Beispiel 11 II T. 11 - 12 I T. 6 = 22 T. 4 - 23 T. 4



Notenbeispiel Nr 24

Lfd. Nr 195/197, Part.-Seite 97/99 = Ph: 160 T. 8 - 165 T. 4

Beispiel 97 T. 7 - 12 = 161 T. 6 - 162 T. 3

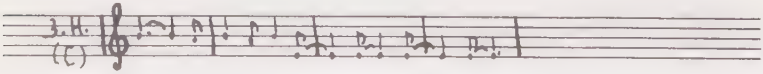


Brahms, Symphonie Nr 4, e-moll

Notenbeispiel Nr 25

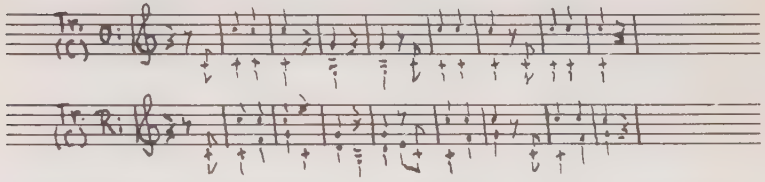
Lfd. Nr 260/261, Part.-Seite 38/39 = Ph: 74 - 77 T. 1

Beispiel 38 I T. 1-4 = 74 I T. 1-4



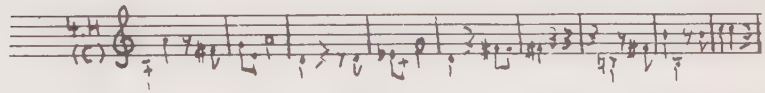
Notenbeispiel Nr 26

Lfd. Nr 271/272, Part.-Seite 68/69 = Ph: 111 T.5-113 T.7
Beispiel 68 T.1-9 = 111 T.5 - 112 T.1



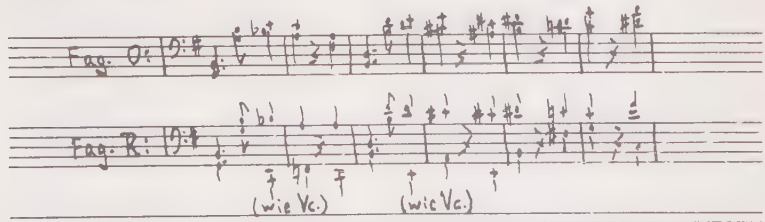
Notenbeispiel Nr 27

Lfd. Nr 284/285, Part.-Seite 95/96 = Ph: 146 T.3-149 T.2
Beispiel 95 T.8 - 96 = Ph: 147 T.3 - 149 T.2



Notenbeispiel Nr 28

Lfd. Nr 286, Part.-Seite 97 = Ph: 149 T.3 - 150 T.4
Beispiel 97 = 149 T.3 - 150 T.4



ANLAGE 3 zu TEIL II

Zusammenfassende Übersicht
über die Instrumentations -
retuschen Regers.

Beispiel-Nummer	Retusche O=Oktaven V=Verstärkung	Verstärkung für welche Instrumente ?	Verstärkung durch welche Instrumente ?	Sonstige Angaben	Formaler Vermerk	Werktitel und Bemerkungen
1	-	-	-	-	-	Beethoven-Ouv.
2	Bbl. -O.	-	-	Hr	Motiv	Ouv. Fidelio
3	Hbl/Str-V	1. 2. Fl. 1. 2. V.	Ob/Kl/Br	-	Abschl.	Ouv. Coriolan
4, 1	Baß-V	Vc.	1. 2. Fag.	-	Motiv	Klang. Ausgl. zu 2 Tromp.
4, 2	Baß-V	Fag. Br. Vc.	2. H.	-	Akkord	
5	Bbl-O	-	-	Hr	Akkord	Ouv. Egmont
6, 1	Str-V	2. V.	2. Ob.	-	Melodie	Mittellage
6, 2	Str-V	2. V.	2. Kl.	-	Melodie	Mittellage
7, 1	Bbl-O	-	-	Hr	Akkord	
7, 2	Bbl-O	-	-	Hr	Akkord	
8, 1	Str-V	2. V	2. Ob.	-	Melodie	Parallelstelle zu 6, 1. 2.
8, 2	Str-V	2. V	2. Kl	-	Melodie	
9, 1	Bl-V	Hbl/Bbl	Br. Vc.	-	Auftakt	
9, 2	Hbl/Str-V	2. Kl. 2. V.	3. H.	-	Akkord	Akzent
9, 3	Stimmentausch					s. Anl.; Melodie-V, Baß-V
9, 4	Bbl-O	-	-	Hr	Akkord	
10	Klangveränderg	———	———	Bl-Satz		
11, 1	"	———	———	Bl-Satz		
11, 2	Str-V	2. V.	Br.	-	Abschl.	Mittellage
12-15, 1	Stimmentausch					s. Anl.; Baß-V
12-15, 2	melod. Erg.	-	-	1. Fl.		
12-15, 3	Baß-V	Fag. Br. Vc.	1. 2. H.	-	Motiv	
12-15, 4	Str-V	Br.	get. Vc.	-	Motiv	Mittellage
12-15, 5	Hbl-V	1. Fag.	1. 2. H.	-	Motiv	
	Baß-V	Vc.	2. Fag.	-	Gegenstimme	
12-15, 6	Hbl-V	Kl.	3. 4. H.		Melodie	Mittellage
12-15, 7	Str-V	2. V.	2. Kl.	-	Melodie	Mittellage
12-15, 8	Hbl-V	Kl.	3. 4. H	-	Melodie	Parallelstelle 12-15, 6
12-15, 9	Stimmentausch					s. Anl.; Baß-V
16	-	-	-	-	-	Beethoven: IV.
17, 1	Stimmentausch					s. Anl.; Baß-V
17, 2	Hbl-V	2. Fag.	1. Fag.		rhythm. unisono;	Hbl-Baß-V
18-19	Baß-V	Vc.	1. Fag.	-	Motiv	
20-21	Klangveränd.	~~1. 2. Fag.~~ →	1. 2. H.	-	Motiv	
22	Baß-V	Vc.	1. 2. Fag.	-	Motiv	

Beispiel-nummer	Retusche O-Oktaven V-Verstärkung	Verstärkung für welche Instrumente ?	Verstärkung durch welche Instrumente ?	Sonstige Angaben	Formaler Vermerk	Werktitel und Bemerkungen
23	Baß-V	Vc.	1. 2. Fag.	-	Motiv	Parallelstelle z/22
24	"	"	"	-	"	" zu 22
25	"	Br. Vc.	"	-	"	
26	"	Vc.	"	-	"	
27-28	Hbl-V	1. Fag	2. Fag.	-	"	a2;Hbl-Baß-V
29-31,2	Baß-V	Vc.	1. 2. Fag.	-	"	
29-31, 2	"	Hbl-Bbl-Str.	Vc.	-	Akkord	Akzent
29-31, 3	Str-V	Br.	Vc.	-	Motiv	Mittellage
32	Hbl/Str-V	Fag. Br. Vc	2. V	-	"	Baß-V
33	-	-	-	-	-	Beethoven :V
34	Str.-V	Br.	1. 2. Fag.	-	Motiv	Mittellage
35, 1	"	"	2. Kl.	-	"	"
35, 2	Baß-V	(Vc. Kth.)	1. 2. Fag.	-	"	Gr. Oktave zusätzl.
36, 1	Bbl-O	-	-	Tr.	Akkord	
36, 2	Baß-V	Vc.	2. Fag.	-	Baßlinie	
36, 3	Hbl-V	Fag.	1. H.	-	Motiv	
37	Str-V	Br.	1. 2. Fag.	-	Motiv	Mittellage
38-39, 1	Hbl-V	Fag-Kl-Ob.	Kl. Ob. Kl.	-	"	Soli
38-39, 2	Bbl-O	-	-	Tr.	Abschl.	-
		-	-	"	Motiv	-
38-39, 3	Hbl-V	Fag.	2. Tr.	-	"	Hbl-Baß-V
38-39, 4	Hbl-V	2. Ob 2. Kl. Fag.	get. Br.	-	"	(1. Takt) Hbl-Baß-V
		1. 2. Fag.	Br.	-	"	(ab 2. Takt)
38-39, 5	Bbl-O	-	-	Tr.	Akkord	
40, 1	Hbl-V	1. Fag.	Kl. Br.	-	Motiv	
40, 2	"	"	2. Fag.	-	"	unisono;Baß-V (kl. Okt.)
41, 1	Str-V	1. V. 2. V. Br.	1. Kl.	-	Melodie	(1. V. : l'Okt. zusätzl.)
41, 2	Klang-veränd.	~~1. 2. Fag.~~	1. 2. H.	-	Motiv	
42	"	~~1. 2. Fag.~~	-	-	(Motiv)	nur Kl. Hr
43-45, 1	Hbl/Str-V	Fag. Br. Vc.	2. V.	-	Motiv	
43-45, 2	"	"	2. H.	-	Abschl.	
43-45, 3	"	"	1. Tr.	-	Motiv	
43-45, 4	melod. Erg. Stimmentausch			1. 2. H.		s. Anl.;Melodie-V; lieg. St.;Mittellage
43-45, 5	melod. Erg.	-	-	1. 2. H.		Fortf. d. H-St.
43-45, 6	Str-V	Br.	1. 2. Kl.		Melodie	Mittellage
43-45, 7	Baß-V	Br.	get. 2. V. Vc.		Auftakt	
43-45, 8	"	"	1. 2. Fag.		Motiv	(1. 2. Takt)

Beispiel-nummer	Retusche O-Oktaven V-Verstärkung	Verstärkung für welche Instrumente	Verstärkung durch welche Instrumente	Sonstige Angeben	Formaler Vermerk	Werktitel und Bemerkungen
		Br. Vc.	1. 2. Fag.		Motiv	(5. 6. Takt)
43-45, 9	Hbl-V	Fag.	get. Br.		Motiv	Hbl-Baß-V
43-45,10	Baß-V	Vc.	get. Br.		Akkord	
43-45, 11	Bbl-O	-	-	Hr	"	
43-45, 12	Hbl-V	2. Fag.	2. H.		"	} Grundton-V
		(2. Fag.)	2. H.		"	
43-45,13	Str-V	(Br.)	1. H.		"	Quint-V (Vorwegnahme)
46, 1	Stimmentausch					s. Anl.; Baß-V
46, 2	Bbl-O			Hr		
47-48	Baß-V	Vc	2. Fag.		rhythm.	
49-50, 1	Klangveränd.	~~1. V~~				s. Anl.; Baß-V
49-50, 2	Stimmentausch					
51-52, 1	Hbl-V	1. Fl. 1. Kl.	2. Fl.			
		1. Fag.	2. Kl. 2. Fag.		Auftakt	a2
51-52, 2	Baß-V	Vc.	2. (1.) Fag.		Baßlinie	
	Hbl-V	1. Fag.	2. Fag.		Baßlinie	Hbl-Baß-V; a2
		1. Fl.	2. Fl.		(Kl.-Erg.)	a2
51-52, 3	Bbl-O		-	Tr.	Akkord	
51-52, 4	Baß-V	Vc.	1. 2. Tr.		"	
53	Baß-V	Vc.	1. Fag.		Motiv	
	mel. Erg.			Vc. (1. Fg.)		
54	Zutat (K)			3. 4. H		zusätzl. f. d. ganzen Satz.
55-57, 1	Klangveränd.	~~1. 2. Fag.~~	3. 4.		Motiv	(1. 2. Takt)
	Stimmentausch				s. Anl.; Baß-V	
55-57, 2	Stimmentausch				s. Anl.;	Mel.-Mittell.-V Mittelst.-u. Baß-V.
55-57, 3	Bbl-O	-	-	Tr.	Akkord	
55-57, 4	Bbl-V	Ten. pos	Alt-pos.	-	Akkord	Mittellage. Ausgl. zw. d. Bbl.
55-57, 5	Hbl-V	1. Fl.	1. Ob. 1. Fag.	-	Motiv	a2; Solo
			2. Fl. 2. Ob. 2. Fag.			
55-57, 6	Str-V	Br.	Vc.		Motiv	
	Baß-V	Vc.	1. 2. Fag.		Motiv	
58-60, 1	Hbl-V	Ob. Fag.	Kl. 3. 4. H.		Melodie	Mittel-u. Baßlage
58-60, 2	Stimmentausch					s. Anl.; Baß-V
58-60, 3	Hbl-V	(Fl. Ob.)	Kl.		Akkord	Mittellage

Beispiel-Nummer	Retusche O-Oktaven V-Verstärkung	Verstärkung für welche Instrumente ?	Verstärkung durch welche Instrumente ?	Sonstige Angaben	Formaler Vermerk	Werktitel und Bemerkungen
	Bbl-O	-	-	Hr. Tr.	Akkord	
61, 1	Hbl-V	1. Ob.	2. Ob.	-	Motiv	a2
61, 2	Stimmentausch					s. Anl.; Baß-V
62-63	Stimmentausch					s. Anl.; Baß-V
64	Klangveränd. ~~1. 2. H.~~ →		1. H.		Hbl-Einsatz	(Piano)
65-72, 1	Stimmentausch					s. Anl.; Baß-V
65-72, 2	Baß-V	Vc.	1. 2. Fag.		Baßlinie	
65-72, 3	Zutat(K)			3. 4. H.	Motiv	zusätzl. Ausgl.
65-72, 4	Klangveränd. ~~1. 2. Tr.~~ →		1. Tr.		Akkord	zw. d. Bbl.
65-72, 5	Hbl/Str-V	Ob. Fag. 2V	1. Kl. 2. Kl. Br.		Motiv	Haupt- u. Nebenst.-V
65-72, 6	Str-V	2. V. Br.	1. V. 2. V.	-	Motiv	Soli
65-72, 7	Hbl-V	Ob.	Kl.	-	Motiv	Solo
65-72, 8	Stimmentausch					s. Anl.; Haupt- u. Nebenst-V
65-72, 9	Str.-V	2. V.	1. 2. Klar.	-	Motiv	Mittellage
65-72, 10	Str-V	2. V.	2. Kl.-2. Ob.	-	Melodie	Mittellage
65-72, 11	Baß-V	Br. Vc.	1. 2. Fag.	-	Baßlinie	
65-72, 12	Klangveränd. ~~2. H.~~ →		2. Tr.	-	(Motiv)	
65-72, 13	Bbl-V	Ten. pos.	Altpos.	-	Akkord	Ausgl. zw. d. Blbl.
65-72, 14	Hbl-V	1. Fl.	2. Fl.	-	Motiv	unisono
65-72, 15	Stimmentausch					s. Anl.; Baß bzw. Mittelst-V.
65-72, 16	Baß-V	Vc.	Ktb.	-	Orgelpunkt	s. Anl.; Baß-V
65-72, 17	Stimment					
73	Zutat(K)	-	-	3. 4. H.		zusätzl.; Parallelstelle zu 54
74-76, 1	Klangveränd. ~~1. 2. Fag.~~ → Stimmentausch		3. 4. H.	-		1. 2. Takt; Parallelstelle zu 55-57, 1; s. Anl. Baß-V
74-76, 2	Str.-V	Vc. Br.	1. 2. Fag 3. 4. H.	-	Baßlinie Gegenst.	Mittelst. u. Baß-V.
74-76, 3	Stimmentausch					s. Anl.; Baß-V
74-76, 4	Baß-V	Vc.	1. 2. Fag.	-	Motiv	Solo
77	Hbl-V	Kl.	3. 4. H.	-	Melodie	Mittellage
78		-	-	-	-	(betr. Zutat K)
79	Hbl-V	Picc.	1. 2. Fl.	-	Melodie	hohe Lage
		1. Fag.	2. Fag.	-	Melodie	unisono; Hbl-Baß-V.
80, 1	Hbl-V	1. Fl.	2. Fl.	-	Motiv	a 2

Beispiel-nummer	Retusche O-Oktaven V-Verst.	Verst. f. welche Instrum.	Verst. durch welche Instr.	Sonstige Ang.	Formaler Verm.	Werktitel und Bemerkungen
80,2	Stimmentausch					s. Anl.; melod. Erg. (im 2. H.)
81-84,1	Stimmentausch					s. Anl.; Baß-V
81-84,2	Hbl/Str.-V	(Fl. 2V. Br.)	1. 2. H		Akkord	Harmonietöne
81-84,3	Bbl-O	-	-	Tr.	Akkord	
81-84,4	Baß-V	Ktfg. Kth.	4. H.	-	Orgelpunkt melodie	Gr. Oktave zusätzl.
81-84,5	Hbl-V	Hbl-Satz	2. Fl. 2. Ob. Kl.		Motiv	
81-84,6	Stimmentausch					s. Anl.; Baß-bzw. Mot.-V Parallelst. zu 65-72,15
81-84,7	Stimmentausch					s. Anl.; Baß-V, Parallelstimme zu 65-72,17
85-86,1	Hbl-V	1. Fag.	2. Klar.	-	Motiv	Hbl-Baß-V
85-86,2	Baß-V	(Vc.)	2. Fag.	-	Baßfigur	Gr. Oktave zusätzl.
85-86,3	Stimmentausch					s. Anl.; Baß-V
85-86,4	Baß-V	Vc.	Ktfg.	-	Baßlinie	
85-86,5	Baß-V	Vc.	1. 2. Fag.	-	Motiv	
87-90,1	melod. Erg.	-	-	1. Ob.	-	
87-90,2	Stimmentausch					s. Anl.; Baß-V, Gr. Okt. zusätzl.
87-90,3	Stimmentausch					Baß-V, Parallelst. zu 85-86,3
87-90,4	Baß-V	Vc.	Ktfg.	-	Baßlinie	Parallelst. zu 85-86,4
87-90,5	Baß-V	2. Fag. Vc.	2. Kl.	-	Baßlinie	
87-90,6	Baß-V	Vc.	1. 2. Fag.	-	Baßlinie	
87-90,7	Baß-V	Vc.	2. Fag.	-	Motiv	
91-93,	Stimmentausch					s. Anl.; Baß-V
94-95,1	Baß-V	Vc.	3. 4. H.	-	Akkord	
94-95,2	Stimmentausch					s. Anl.; Baß-V
94-95,3	Bbl-V	1. H.	3. H.	-	Akkord	
94-95,4	Baß-V	Vc.	4. H.	-	Akkord	
94-95,5	Hbl-V	2. Fag.	1. Fag.	-	Akkord	unisono; Hbl-Baß-V
96						Beethoven: VI.
97,1	Hbl-V	1. Fl.	2. Fl.	-	Motiv	a 2
97,2	Hbl-V	1. Kl.	2. Kl.	-	Motiv	a 2
97,3	Baß-V	Vc.	1. Fag.	-	Motiv	
97,4	Baß-V	Vc.	1. 2. Fag.	-	Motiv	
97,5	Hbl-V	1. Fag.	2. Fag.		Motiv	a 2; Hbl-Baß-V
98	Bbl-O	-	-	Hr.	Akkord	-
99,1	Stimmentausch					s. Anl.; Baß-V
99,2	"					s. Anl.; Baß-V
100-101	Bbl. O	-	-	Hr.	Akkord	

Beispiel-nummer	Retusche O-Oktaven V-Verst.	Verst. f. welche Instrum.	Verst. durch welche Instr.	Sonstige Angaben	Formaler Verm.	Werktitel und Bemerkungen
102, 1	Hbl-V	1. Ob.	2. Ob.	-	Gegenst-V	a 2
102, 2	Baß-V	Vc.	1. Fag.	-	Motiv	
103-104, 1	Hbl-V	1. Kl.	2 Kl.	-	Motiv	a 2
103-104, 2	Klang-veränd.	~~1. 2. Fag.~~	1. Fag.	-	Akkord	(im Piano!)
105-106, 1	Str.-V	Br.	2. Kl.	-	Melodie	Mittellage
105-106, 2	Bbl-O	-	-	Hr.	Akkord	-
105-106, 3	Str.-V	Br.	1. 2. Kl.	-	Melodie	Mittellage
105-106, 4	Str.-V	Br.	1. 2. Kl.	-	Motiv	
105-106, 5	Str.-V	2. V.-1. V.	Br. 2. V.	-	Motiv	
107-108						Parallelstellen zu 105-106, 1-5
109-112, 1	Str.-V	Br.	1. Kl.	-	Motiv	Mittellage
109-112, 2	Bbl-O	-	-	Hr.	Akkord	
109-112, 3	Bbl-O	-	-	Tr.	Akkord	
109-112, 4	Stimmen-tausch					s. Anl.; Mittelst.-V.
109-112, 5	Str.-V	1. V.	1. 2. Fl.	-	Motiv	
109-112, 6	Stimmen-tausch					s. Anl.; Motiv Mittellage-V
109-112, 7	Bbl-O	-	-	Hr	Akkord	
113-114, 1	Stimmen-tausch					s. Anl.; Baß-V
113-114, 2	"					s. Anl.; Baß-V
113-114, 3	Baß-V	Vc.	2. Fag.	-	Akkord	
113-114, 4	Str.-V	Br.	2. Kl.	-	Motiv	Mittellage
113-114, 5	Bbl-O	-	-	Hr.	Akkord-Motiv	
115	Baß-V.	Vc.	1. Fag.	"	"	
116-117, 1	Stimmen-tausch					s. Anl.; Baß-V
116-117, 2	Baß-V	Vc.	2. Fag.		Baßlinie	
118-119, 1	Hbl-V Baß-V	1. Fag. (Ktb.)	2. Fag. 1. 2. Fag.	}	Baßlinie	unisono
	Hbl.-V	Klar.	1. Horn		Melodie	
118-119, 2	Stimmen-tausch					s. Anl.; Melodie Mittellage-V.
118-119, 3	Baß-V	(Ktb.)	2. Fag.		Akkord	Akzent
118-119, 4	Bbl. O	-	-	Hr	Akkord	
118-119, 5	Baß-V	Vc.	Ktb.	-	Motiv	
120, 1	Baß-V	Vc.	1. 2. Fag.	-	Baßlinie	
120, 2	Bbl. O	-	-	Hr.	Akkord	
121, 1	Str.-V	2. V.	1. 2. Fl.	-	Melodie	
121, 2	Str.-V	Br.	2. Kl.	-	Melodie	Mittellage
	Baß-V	Vc.	1. Fag.	-	Gegenst.-V	
122	Bbl-O	-	-	Hr	Akkord	
123-124, 1	Baß-V	Vc.	1. Fag.	-	Motiv	
123-124, 2	Bbl-O	-	-	Hr	Akkord	

Beispiel-nummer	Retusche O-Oktaven V-Verst.	Verst. f. welche Instrum.	Verst. durch welche Instrum.	Sonstige Angaben	Formaler Verm.	Werktitel und Bemerkungen
123-124, 5	Hbl-V	Ob. Fag	1. 2. Tr.	-	Motiv	Akzent
125-126, 1	Stimmentausch					s. Anl.; Oberst.- u. Baß-V.
	Bbl.-O	-	-	Hr.	Motiv	
	Bbl.-O	-	-	Tr.	Akkord	
125-126, 2	Baß-V	(Ktb.)	2. Fag.	-	Akkord	
127, 1	Bbl-O	-	-	Hr	Akkord	
127, 2	Baß-V	Vc.	get. Br.	-	Baßlinie	
127, 3	Baß-V	Vc.	Ktb.	-	Motiv	
128	Stimmentausch					s. Anl.; Baß-V
129, 1. 2.	Baß-V	Vc.	1. 2. Fag.	-	Motiv/Baßlinie	
129, 3	Bbl-O	-	-	Tr.	Akkord	
129, 4	Bbl-O	-	-	Hr.	Akkord	
130	Stimmentausch					s. Anl.; Baß-V
131-133, 2						
131-133, 1	Hbl-V	1. Fl./(Fl.)	2. Fl/Kl.	Fg.	Motiv	a 2 Mittel- u. Baßlage
131-133, 3	Bbl-O	-	-	Tr.	Akkord	
134	Baß-V	Vc.	1. Fag.	-	Baßlinie	
135	-	-	-	-	-	Beethoven: Jen. Symph.
136	-	-	-	-	-	
137	-	-	-	-	-	
138	Hbl-V	1. Ob.	2. Ob.	-	Motiv	unis.; V d. 1. V.
139	Hbl-V	2. Fag./Fl.	1. Fag./1. V.	-	Abschl.	unis.; Hbl.-Baß-V.; Mel.-V
140	melod. Erg.	-	-	Fl.		
141	Str.-V	Br.	Fag.	-	Abschl.	Mittellage
142	Hbl-V	1. Fag.	Br.	-	Melodie	Mittellage
143	Hbl-V	Fag.	Br.	-	Melodie	Hbl-Baß-V
144	Baß-V	Vc.	2. Fag.	-	Baßlinie	
145	Hbl-V	2. Fag.	1. Fag.	-	Abschl.	unis.; Baß-V
	Bbl. O	-	-	Hr.	Abschl	
146	-	-	-	-	-	Brahms: Ak. Fest-Ouv.
147	Bbl-O	-	-	Tr.	Akkord	
148, 1	Bbl-O	-	-	Tr.	Akkord	
148, 2	Bl/Str.-V	2. Kl.	Br.	-	Akkord	(Doppelgr.)
		1. 2. H.	1. Pos.			Mittellage
149	Str.-V	Br.	2. Kl.	-	Motiv	(Solo) Mittellage
150, 1	Hbl/Str.-V	1. Ob. 1. V.	1. Kl.	-	Melodie	(Mittellage)
150, 2	Stimmentausch					s. Anl.; Abschl. Mittellage
151-152	Str.-V	Br.	1. Fag.	-	Melodie	Mittellage
153-155, 1	Bbl.-O	-	-	Hr.	Auftakt	
153-155, 2	Klangveränd.	1. H.	2. H.	-	Auftakt	unisono
153-155, 3	Bbl-O	-	-	Hr	Auftakt	
153-155, 4	Baß-V.	Vc.	4. H.	-	Melodie	
153-155, 5	Bbl-O	-	-	Tr.	Auftakt	
153-155, 6	Str.-V	2. V.	1. Tr.	-	Melodie	Mittellage

Beispiel-nummer	Retusche O-Oktaven V-Verst.	Verst. f. welche Instrum.	Verst. durch welche Instrum.	Sonstige Angaben	Formale Verm.	Werktitel und Bemerkungen
156	Hbl-V	2. Ob. 1. Kl.	1. Tr.	-	Auftakt	
	Bbl-O	-	-	Tr.	Auftakt	
157	Str. V	1. V.	Picc.	-	Auftakt	
158, 1	Str.-V	2. V.	1. 2. Kl.	-	Melodie	Mittellage
158, 2	Hbl/Str-V	1. Kl. 1. V.	1. 2. Tr.	-	Melodie	
159	Baß-V	Fag. Vc.	3. 4. Horn-		Motiv	
160, 1	melod. Erg.			1. Fl.		
160, 2	Baß-V	Fag Vc.	Baßpos.	-	Melodie	
161, 1	Hbl-V	1. Ob.	1. Kl.	-	Melodie	Parallelst. zu 150, 1 Mittellage
161, 2	Str.-V	(2. V.)	1. 2. Tr.		Abschl.	Mittellage
161, 3	Hbl/Str-V	(1. Fl. 1. Ob.)	3. 4. H.		Melodie	Mittellage
162-163	Str-V	(1. V.)	Br. 1. Fag.	-	Melodie	Parallelst. zu 151-152 Mittellage
164	melod. Erg.			1. H.		
165	-	-	-	-	-	Brahms: I
166, 1	Baß-V	2. Fag.	Ktb.	-	Baßlinie	
166, 2	Bbl-O	-	-	Hr.	Akkord	
166, 3	Baß-V	Vc. Ktb.	1. 2. H.	-	Melodie	
167-168, 1	Hbl-V	1. Fag.	2. Fag.	-	Gegenst-V	unisono; Baß-V
167-168, 2	Str-V	Br/Vc.	1. 2. Fag.	-	Gegenst-V	Mittelst-u. Baß-V
169, 1	Baß-V	Vc.	1. 2. Fag.	-	Baßlinie	
169, 2	Baß-V	Vc.	1. 2. Kl.	-	Motiv	
170, 1	Baß-V	Vc.	1. Fag.	-	Baßlinie	
170, 2	Baß-V	Vc.	2. Fag.	-	Baßlinie	
171, 1	Stimmentausch					Baß-V
171, 2	Baß-V	(Ktb.)	1. 2. Fag.	-	Baßlinie	
172, 1	Hbl-V	1. Fag.	2. Fag.	-	Baßlinie	unisono; Baß-V
172, 2	Baß-V	Vc.	1. 2. Fag.	-	Baßlinie	
173	Hbl-V	1. Fag.	2. Fag.		"	unisono; Baß-V
174, 1	Hbl-V	1. Fag.	2. Fag.		"	" " "
174, 2	Bbl-V.	4. H.	2. Fag.		Akkord	
175	Klangveränd.	~~2. Fag. Ktb.~~	-	-	Baßlinie	(im pp !)
176, 1	Bbl-O	-	-	Tr.	Motiv	
176, 2	Bbl-V	1. H.	2. V.	-	Akkord	
177	Hbl-V	1 Fag.	2. Fag.	-	Motiv	unisono; Baß-V
178, 1	Str.-V	2. V	1. Ob.	-	Melodie	Mittellage
178, 2	Hbl-V	1. Fag.	2. Fag.	-	Motiv	unisono; Baß-V
178, 3	Bbl-O	-	-	Tr.	Akkord	
179	Hbl-V	1. Fag.	2. Fag.	-	Motiv	unisono; Baß-V
180	Hbl-V	1. Fag.	2. Fag.	-	Baßlinie	" " "
181-182, 1	Baß V	Vc.	1. 2. Fag.		Melodie	Baßlage
181-182, 2	melod. Erg.	-	-	1. 2. Fl.	Gegenst.	
181-182, 3	Bbl. O	-	-	Tr		

Beispiel-nummer	Retusche O-Oktaven V-Verst.	Verst. f. welche Instrum.	Verst. durch welche Instrum.	Sonstige Angaben	Formale Verm.	Werktitel und Bemerkungen
183	Str.-V Hbl-V	2. V. 1. Fag.	2. Ob. 2. Fag.		Melodie Motiv	Mittellage Parallelstelle zu 178, 1-2 unisono Baß-V.
	Bbl.-O	-	-	Tr.	Akkord	
184	Baß-V	(Vc.)	2. Fag.	-	rhythm.	
185-186, 1	Str.-V	Br.	2. Ob.	-	Motiv	Mittellage(Solo)
185-186, 2	Hbl-V	1. Fag.	2. Fag.	-	Motiv	unisono; Baß-V
185-186, 3	Baß-V	1. Fag. Vc	2. H.	-	Motiv	
185-186, 4	Hbl. V	Fag.	1. 2. H.		Motiv	Hbl-Baß-V
185-186, 5	Hbl-V	2. Ob. 2. Kl. 1. H/Fg.	3. /4. H.	-	Motiv	Mittel-u. Baßlge
185-186, 6	Baß-V	1. Fag. Vc.	2. Tr.	-	Motiv	
185-186, 7	Bbl-O	-	-	Tr.	Akkord	
187	Baß-V	Vc.	2. Fag.	-	Motiv	
188-189, 1	Hbl-V	1. Fag.	2. Fag.	-	Baßlinie	unisono; Baß-V
188-189, 2	Hbl-V	1. Fag. 1. Fag. Ktfg.	2. Fag. Vc. Ktb.	- - -	" " "	"" ""
188-189, 3	Stimmentausch					s. Anl.; Melodie-V
190	Hbl-V	1. Fag.	2. Fag.	-	Baßlinie	unisono; Baß-V
191-192, 1	Stimmentausch					s. Anl.; Baß-V
191-192, 2	Bbl-O	-	-	Hr.	Baßlinie	
193-194, 1	Hbl-V	2. Fag.	1. Fag.	-	Motiv	unisono; Baß-V
193-194, 2	Baß-V	Vc.	Ktfg.	-	Baßlinie	
193-194, 3	Baß-V	Vc.	get. 2. V.	-	Akkord	
195-197, 1	melod. Erg.	-	-	1 Fl.		
195-197, 2	" "	-	-	1 Fl.		
195-197, 3	Str.-V	2. V.	2. Ob.	-	Melodie	Mittellage
195-197, 4/5	Str.-V	2. V. 1. 2. Kl.	1. Kl.	-	Melodie	Mittellage
195-197, 6	Str.-V	2. V.	1. 2. Kl.	-	Melodie	Mittellage
195-197, 7	Baß-V.	Vc.	1. 2. Fag.	-	Baßlinie	
195-197, 8	Stimmentausch					s. Anl.; Baß-V
195-197, 9	Str.-V	Br.	3. 4. H.	-	Melodie	Mittellage
195-197, 10	Bbl.-O	-	-	Tr.	Akkord	
198	Hbl-V	1. Fag. 2. Fag.	2. Fag. 1. Fag.	- -	Baßlinie Baßlinie	unisono; Baß-V. unisono; Baß-V
199	-	-	-	-	-	Brahms: II.
200, 1	Hbl-V	Fag.	3. 4. bzw. 1. 2. H.	-	Akkord	
200, 2	melod. Erg.	-	-	Ktb.	Baßlinie	
201	Hbl-V	1. 2. Fl.	1. Ob.	-	Oberst.	
202	Stimmentausch					Mittelst.-V
203	Hbl. V	Kl.-Fl.	Ob.	-	Oberst.-Motiv	-

Beispiel-nummer	Retusche O-Oktaven V-Verst.	Verst. f. welche Instrum.	Verst. durch welche Instrum.	Sonstige Angaben	Formale Verm.	Werktitel und Bemerkungen
204	melod. Erg.	-	-	Ktb.	Baßlinie	Parallelst. zu 200, 2
205	Stimmentausch					Baß-V
206	Bbl-V	2. H.	Baßpos.	-	Orgelpunkt	Baß-V
207	Baß-V	Vc.	1. Fag.		Motiv	
208	Str.-V	Br.	3. 4. H.		Melodie	nachträgl. v. Reger wieder gestrichen
209	Hbl-V	1. Fag.	2. Fag.		Baßlinie	unisono Baß-V
210	Bbl.-V	-	-	Tr.	Akkord	
211	melod. Erg.	-	-	1. Ob.		
212	Str.-V	2. V.	Br.		Melodie	Mittellage
213	Bbl-O	-	-	Hr.	Akkord	
214, 1	Hbl-V	1. Fag.	2. Fag.	-	Baßlinie	unisono; Baß-V
214, 2	Baß-V	Vc.	3. H.	-	Motiv	
215, 1	Hbl-V	1. Fag.	2. Fag.	-	Baßlinie	unisono; Baß-V
215, 2	Str.-V	Vc.	Br.	-	Akkord	
216	melod. Erg.	-	-	1. Fl.		
217	-	-	-	-	-	Brahms : III
218-219	Baß-V	Vc.	1. Fag.	-	Gegenst.-V	
220	melod. Erg.	-	-	1. H		
221	Hbl-V	1. Fag.	2. Fag.	-	Baßlinie	unisono; Hbl-Baß-V
222	Bbl-O	-	-	Tr.	Akkord	
223-224, 1	Hbl-V	1. Fag.	2. Fag.	-	Baßlinie	unisono; Baß-V (Ktb.)
223-224, 2	Bbl-O	-	-	Tr.	Akkord	
223-224, 3	Bbl-V	1. H.	2. H.	-	Baßlinie	a 2; Baß-V (Vc.)
223-224, 4	Hbl-V	1. Fag.	1. H.	-	Melodie	Baßlage
225-226, 1	Str.-V	2. V.	1. Klar.		Melodie	Mittellage
225-226, 2	Hbl-V	1. Fag.	2. Fag.	-	Baßlinie	unisono; Baß-V (Vc.-Ktb.)
225-226, 3	Bbl.-O	-	-	Tr.	Akkord	
227-229, 1	Str.-V	2. V.	1. Klar.	-	Melodie	Mittellage
227-229, 2	Hbl.-V	1. Fag.	2. Fag.	-	Baßlinie	unisono; Baß-V
227-229, 3	Bbl-V	3. H.	4. H.	-	Akkord	unisono
227-229, 4	Bbl-O	-	-	Tr.	Akkord	
230-231	Baß-V	2. Fag.	Vc.	-	Akkord	
232-233	Bbl-O	-	-	Tr.	Akkord	
234	Bl-V	2. Ob. 2 Kl. 1. H.	1. Tr.	-	Akkord	Akzent
235-236	Hbl-V	1. Fag.	1. H.	-	Melodie	Parallelst. zu 223-224, 4; Baßlage
237, 1	Str. V	1. V.	1. Kl.	-	Melodie	Mittellage
237, 2	Hbl-V	2. Fag.	1. Fag.	-	Baßlinie	unisono; Baß-V (Ktfg. Ktb.)
238-240, 1	Hbl-V	1. Fag.	2. Fag.	-	Baßlinie	unisono; Baß-V (Ktb.-Vc.)
238-240, 2	Str.-V	1. V.	1. Kl.	-	Melodie	Mittellage
238-240, 3	Bbl-O	-	-	Tr.	Akkord	
238-240, 4	Baß-V	Fag. Vc.	Br.	-	Melodie	

Beispiel-nummer	Retusche O-Oktaven V-Verst.	Verst. f. welche Instrum.	Verst. durch welche Instrum.	Sonstige Angaben	Formale Verm.	Werktitel und Bemerkungen
241	melod. Erg.			2. Fl.	2. Ob. !	Durchgang!
242	Hbl-V	1. Fag.	3. H.	-	Akkord	
243	Baß-V	Vc.	1. 2. Fag.	-	Baßlinie	
244	-	-	-	-	-	Brahms: IV
245	Hbl-V	1. Fag.	2. Fag.	-	Baßlinie	unisono;Baß-V
246	Hbl-V	2. Kl.	1. Kl.	-	Melodie	unisono;Mittellage
247	Hbl-V	1. Fag.	2. Fag.	-	Baßlinie	Baß-V (Ktb.)
248	Bbl-O	-	-	Hr. Tr.	Akkord	
249	Klang-veränd.	~~1. Ob.~~				
250	Bbl-O	-	-	Hr. Tr.	Akkord	
251, 1	Str. -V	2. V.	1. Kl.	-	Melodie	Mittellage
251, 2	Hbl-V	1. Fag.	2. Fag.	-	Baßlinie	unisono;Baß-V(Ktb)
251, 3	Bbl-O	-	-	Tr.	Akkord	
252-253, 1	Hbl-V	1. Fag.	2. Fag.	-	Baßlinie	unisono;Baß-V
252-253, 2	Baß-V	Vc.	1. 2. Fag.	-	Motiv	
254, 1	Hbl-V	1. Fag.	2. Fag.	-	Abschl.	unisono;Baß-V
254, 2	Baß-V	Br.	Vc.	-	Motiv	
254, 3	Bbl-O	-	-	Hr	Akkord	
254, 4	Bbl-O	-	-	Tr.	Akkord	
254, 5	Str. -V	1. V.	1. Ob.	-	Melodie	
254, 6	Str. -V	1. V.	1. Fl.	-	Melodie	
255	Hbl-V	1. Fag.	2. Fag.	-	Baßlinie	unisono;Baß-V
256-257	Klang-veränd.	~~1. 2. Fag.~~	3. 4. H.	-		
258-259, 1	Bbl-O	-	-	Hr. Tr.	Motiv	
258-259, 2	Hbl-O	-	-	Fag.	Abschl.	
260-261, 1	Zitat(M)	-	-	3. H.	(Baßlinie)	zusätzlich!
260-261, 2	Klang-veränd.	~~1. 2. Fag.~~	3. 4. H.	-		Parallelst. zu 256-257
260-261, 3	Baß-V	Vc. (Ktb.)	Fag.	-	Baßlinie	
262, 1	Baß-V	Vc.	1. 2. Fag.	-	Baßlinie	(in Oktaven)
262, 2	Baß-V	Vc.	1. Fag.	-	Baßlinie	
263, 1	melod. Erg.	-	-	2. Fag.		Wechselnote !
263, 2	Str. -V	Br.	1. Fag.	-		(Oberstimme)
263, 3	Str. -V	Vc.	2. Fag.	-		(Unterstimme)
263, 4	Str. -V	Vc.	2. Fag.	-		(Oberstimme)
263, 5	Hbl-V	1. Ob.	1. V.	-		!
264	melod. Erg.		-	1. Fl.	Melodie	
265, 1	Stimmen-tausch					s. Anl.; Baß-V
265, 2	Bbl-O	-	-	Hr. Tr.	Akkord	
266-267	Baß-V	Vc.	1. 2. Fag.	-	Motiv	
268	Klang-veränd.	~~1. Fag.~~	4. H.			
269	Hbl-V	2. Fag.	1. Fag.	-	Motiv	unisono;Baß-V(Ktb.)
270, 1	Baß-V	Vc.	2. H.	-	Baßlinie	
270, 2	Hbl-V	1. Fag.	2. Fag.	-	Baßlinie	unisono;Baß-V

Beispiel-nummer	Retusche O-Oktaven V-Verst.	Verst. f. welche Instrum.	Verst. durch welche Instrum.	Sonstige Angaben	Formale Verm.	Werktitel und Bemerkungen
271-272, 1	Baß-V	Vc.	1.2. Fag.		Motiv	
271-272, 2	Bbl-V	3. H.	2. Tr.		Melodie	Mittellage Str.-V (Br.)
271-272, 3	Bbl-O	-	-	Tr.	Akkord	
273, 1	Baß-V	Vc.	2. Fag.	-	Baßlinie	
273, 2	Bbl-O	-	-	Hr.	Akkord	
274-275, 1	Baß-V	Vc.	2. Fag.	-	Motiv	
274-275, 2	Baß-V	(Ktb.)	Vc.	-	Motiv	(Oberstimme)
276	Klang-	~~1. V./Br. Dg.~~	1. V. einf.			nur Oberstimme
277	veränd.		Br. einf.			" "
278, 1	Hbl-V	2. Kl.	1. Fag.	-	Akkord	Hbl-Mittellage
278, 2	Hbl-O	-	-	Fag.		Baß-V(Ktb.)
279-281, 1	Klang-	~~1. 2. H.~~ →	1. H.	-		(Piano)
279-281, 2	veränd.		2. H.	-		(")
282	"	~~1. 2. Fag.~~	1. Fag.	-		(ppp!)
283	Hbl-V	2. Fag.	1. Fag.	-	Baßlinie	unisono;Baß-V (Vc-Unterst.)
284-285, 1	Str.-V	Br.	1. 2. Ob.	-	Melodie	Mittellage
284-285, 2	Baß-V	Vc.	2. H.	-	Abschl.	
284-285, 3	Baß-V	Vc.	4. H.	-	Baßlinie	
284-285, 4	Str.-V	2. V.	Br.	-	Abschl.	Mittellage
286	Str.-V	Br. Vc.	1. 2. Fag.	-		Mittel-u. Baßlage
287-288, 1	Str.-V	Br.	1. 2. Ob.	-	Gegenst.-V	Mittellage
287-288, 2	Str.-V	(2. V.)	2. Ob. 2. Kl.	-	rhythm.	
287-288, 3	Baß-V	Vc./Ktb.	1. 2. Fg/4. H.	-	Baßlinie	
287-288, 4	Baß-V	Br/Vc. Ktb.	3. 4. H.	-	"	
287-288, 5	Baß-V	Br/Vc.	3. 4. H.	-	"	
287-288, 6	Baß-V	Vc.	2. Tr.	-	Akkord	
289	Str.-V	Br.	1. 2. Fag.	-	Melodie	Mittellage
290-291, 1	Baß-V	Vc.	1. 2. Fag.	-	Baßlinie	
290-291, 2	Str.-V	Br.	1. 2. Fag.	-	Mittelst.-V	Oberstimme
290-291, 3	Baß-V	Vc.	3. H.	-	Baßlinie	
292, 1	Baß-V	Vc.	2. H.	-	Akkord	(Oberstimme)
292, 2	Baß-V	Vc.	4. H.	-	Baßlinie	
292, 3	Str.-V	Br.	1. 2. Tr.	-	Mittelst.-V	
292, 4	Str.-V	2. V. Vc.	Br.	-		
293	Str.-V	(Br.)	1. 2. H.	-	Akkord	Mittellage
294	Baß-V	Vc.	2. Fag.	-	Baßlinie	
295-296, 1	Hbl-V	1. Fag.	2. Fag.	-	Baßlinie	Baß-V; unisono
295-296, 2	Hbl-V	2. Kl.	get. Br.	-	Melodie	Mittellage
297	-	-	-	-	-	Schumann: III.
298	Bbl-V	(Hr.)	Tr.	-	Akkord	Melodie-V.
299	melod. Erg.	-	-	1. Ob.		
300	Hbl-V	2. Kl.	Br.	-	Motiv	
301	Klang-veränd.	1. H. 2. V.	Br. →	-	Wertmindrg	(Einsatz: Kl. Fag. Vc. Ktb.)

Beispiel-nummer	Retusche O-Oktaven V-Verst.	Verst. f. welche Instrum.	Verst. durch welche Instrum.	Sonstige Angaben	Formale Verm.	Werktitel und Bemerkungen
302-303, 1	Klang-veränd.	~~1. 2. Fg./gd.V.~~	Fag. unis. Vc. unis.			
302-303, 2	Baß-V	Vc.	2. Fag.		Baßlinie	
304	Klang-veränd.			Fag. Vc.		Vorschlag gestr. !
305	Baß-V	Vc.	2. H.		Akkord	
306	Klang-veränd.			1. Fl. 1. Ob. 1. V.		Vorschl. u. Hauptnote als zwei Viert.
307, 1	Hbl./Str.-V	1. Fag. Br.	3. H.		Motiv	
307, 2	Str.-O			Vc.	Abschl.	
307, 3	Str.-V	2. V. Br.	2. 3. H.		Abschl.	(jeweils Unterst.)
308	Bbl-O			Tr.	Akkord	
309	Bbl-O			Tr.	Akkord	
310	melod. Erg.			1. Fl.		
311	Str.-V	Br.	3. 4. H.	-	Motiv	
312-313	Baß-V	Vc.	1. 2. Fag.	-	Baßlinie	
314-315	Baß-V	Vc.	1. 2. Fag.			

A N L A G E 4 zu Teil II

Aufschlüsselung der Stimmentausch-Beispiele zu den Instrumentations-retuschen Regers.

Beispiel-nummer	Retusche	Beschreibung	Formaler Vermerk	Anmerkungen
9,3	Baß-V	2. Fag. wie Vc.		Notenbeisp. 4. Achtel-Halbe-punkt. H.
		2. H. wie 2. Fag.		
		2. V. Oberst. wie gedr.		dreifach geteilt
		2. V. M-st. wie gedr.		
		2. V. U-st. wie Br.		
	Hauptlinien-V	Br. wie 1. V.	(Überleitg)	Achtelbewegung
12-15,1	Baß-V	1. 2. Fag. wie Vc.	Baßlinie	Notenbeisp. 8
		3. 4. H. wie 1. 2. Fag.		
12-15,9	Baß-V	1. 2. Fag. wie Vc.	Hauptstimme	
		3. 4. H. wie 1. 2. Fag.		
17,1	Baß-V	1. 2. Fag. wie Vc.	Hauptstimme	
		1. H. wie 1. Fag.		vom 3. Takt ab
43-45,4	Verst d. lieg. St	2. Kl wie 1. Kl.	lieg. Stimme	unisono
	Verst. d. Hauptst.	1. 2. H. wie 2. Kl.	Hauptstimme	(i. d. Pausen)
46,1		2. Fag. wie 1. Fg/Br.	Motiv	unisono
	Baß-V	Ktb. wie 2. Fg. /Vc		
49-50,2	Baß-V	1. 2. Fag. wie Vc.	Hauptstimme	Notenbeisp. 19
		1. 2. H. wie Fag.		1. 2. Takt
		2. H. 2. Tr. wie Fg.		3. 4. Takt
		2. Tr. 2. H. wie Fg.		4. -6. Takt
53-57,1	Baß-V	1. 2. Fg. wie Vc.	(Motiv)	
		3. 4. H. wie 1. 2. Fg		5. -8. Takt Ausn. g 1 i. 4. H. 5. u. 7. T.
55-57,2	Melodie-V	1. Klar. wie 2. V	(Hauptstimme)	Mittellage
		(2. Kl. Harmon.-Töne)		
	Baß-V	1. Fg. wie 2. Fg. Vc.	Baßlinie	unisono
	Gegenst. -V.	1. 3. H. wie 1. Fg. Br.		
58-60,2	Baß-V	1. 2. Fg. wie 2. Fg. Vc.	Baßlinie	unisono, die vier letzten N. eine Okt. tiefer.
		1. 2. Kl. wie 1. Fag. Br.		
61,2	Baß-V	1. Fg. wie Vc.	Motiv	
		2. Tr. wie 1. Fg.		Vom vierten Viertel ab zugl. Bbl-O: Tr.
62-63	Baß-V	1. Fg wie Vc.	Abschluß	Achtelbewegg
		Altpos. wie 1. Fg.		(1. Stelle)/Alt u. Ten. -
		1. H. wie 2. Fg.		pos. unisono (2. Stelle)
65-72,1	Baß-V	1. Fg. wie Vc.	Motiv	
		2. Kl. wie 1. Fg.		
		1. Kl. wie 2. Kl.		
65-72,8	Baß-V	1. 2. Fg. wie Vc	Motiv	
		Ob. Kl. wie Fg.		im 2. Takt
65-72,15	Melodie-V	1. 2. Kl. wie 1. 2. Ob.	Motiv	vom 3. Takt ab
	Hbl-Baß-V	1. 3. /2. 4. H. wie 1. 2. Fag.		1. -3. Takt
	Melodie-V	1. 3. /2. 4. H. wie 1. 2. Klar.		3. -10. T. u. 2. weitere

Beispiel-nummer	Retusche	Beschreibung	Formaler Vermerk	Anmerkungen
65-72, 17	Baß-V	1. 2. Fg. wie Vc. 3. H. wie 1. Fag. 2. 4. H. wie 2. Fg.	Abschluß	Achtelbewegung
74-76, 1	Baß-V	1. 2. Fg. wie Vc. 3. 4. H. wie. 1. 2. Fg. (2. Tr.)3. H. wie 1. 2. Fg.	Motiv	Parallelstelle zu 55-57, 1.,5. 6. T. Ausn:g 1 i. 4. H. 7. 8. Takt
74-76, 2	Baß-V Gegenst. -V	1. 2. Fg. wie Vc. 3. 4. H. wie 1. 2. Fg.	Hauptstimme	Parallelstelle zu 55-57, 2
80, 2	Hauptlinien-V	2. H. wie 1. Fg. 1. Fg. wie 2. H.	Motiv	melod. Weiterführg im /2. H.
81-84, 1	Baß-V	1. 2. Fg. wie Vc. 3. 4. H. wie 1. 2. Fg.	Baßlinie	2. -9. Takt
81-84, 6	Melodie-V	1. 2. Klar wie 1. 2. Ob. (3. H. wie 1. Kl.) 4. H. wie 2. Kl.	Motiv	In d. beiden letzten T: 3. H. wie 2. Kl. 4. H. wie 1. Fag.
81-84, 7	Baß-V	1. 2. Fg. wie Vc. 4. H. wie 1. Fg.	Abschluß	die 6 letzten T.: 4. H. wie 2. Fag.
85-86, 3	Baß-V	1. 2. Fg. wie Vc. 3. 4. H. wie 1. 2. Fg.	Motiv	
87-90, 2	Baß-V	2. Fg. eine Okt. tiefer als Vc. (1. Fg. pausiert) (1. H. wie 1. Fg.) 2. Kl. wie 2. Fg.	Baßbegleitg	Gr. Oktave zusätzl. nur 1 Takt
87-90, 3	Baß-V	1. 2. Fg. wie Vc. 3. 4. H. wie 1. 2. Fg.	Motiv	Parallelst. zu 85-86, 3
91-93	Baß-V	1. 2. Fag. wie Vc. 3. H. wie 1. Fag. 3. 4. H. wie 1. Fag. 3. 4. H. wie. 1. 2. Fg.	Hauptstimme	Imitation 1. -6. Takt 8. -15. Takt 16-22. Takt
94-95, 2	Baß-V	1. 2. Fg. wie Vc. 4. H. wie 1. Fag.	(Abschl. -Motiv)	vom 2. Takt ab: 4. H. wie 2. Fag.
99, 1	Baß-V	1. Fag. wie Vc. 2. H. wie 1. Fag.	Motiv	zugl. Bbl-O:Hr.
100-101	Baß-V	2. Fg. wie Vc. Br. wie 2. Fag.	Motiv	(ähnlich 99, 1) Doppelgr. -Unterst.
109-112, 4	Motiv-V	1. Kl. wie Br. 2. Ob. wie 1. Kl.	Motiv	Mittellage
109-112, 6 x)	Motiv-V	2. Kl. wie Br. 1. Tr. wie 2. Kl.	Motiv	Mittellage (nur ausgehaltene N.)
113-114, 2	Baß-V	2. Fg. wie Vc. 2. Tr. wie 2. Fag.	Motiv	1. 2. Takt:Bbl-O: Tr.
116-117, 1 x)	Baß-V	1. Fg. wie Vc. 2. Kl. wie 1. Fag.	Baßlinie	
113-114, 1	Baß-V	1. Fg. wie Vc. 2. H. wie 1. Fag	Baßlinie	nur 8. -11. T.

Beispiel-nummer	Retusche	Beschreibung	Formaler Vermerk	Anmerkungen
118-119, 2	Melodie-V	2. H. wie Br. Vc.		
		2. Tr. wie 2. H.	Motiv-Abschl.	nur im 3. Takt
125-126, 1	Baß-V	1. 2. Kl. wie Vc.	Baßlinie	Sechzehntelbewegg
		1. Fg. wie Vc.		
		2. Fag. wie 1. Fag.		vom 4. Takt ab
		1. V. mit 1. Ob.		3-fach geteilt
		2. V. mit 1. 2. Kl.		3-fach get.; O-St. entf.
128	Baß-V	1. 2. Fag. wie Vc.	Motiv (Abschl.)	
		Br. mit 1. Fag.		(Doppelgr. -Oberst.)
130	Baß-V	1. 2. Fag. wie Vc.	Motiv (Abschl.)	Parallelst. zu 128
		Br. mit 1. Fag.		(Doppelgr. Oberst.)
131-133, 2	Baß-V	1. 2. Fag. wie Vc.	Motiv	
		2. H. wie 1. Fag.		nur 1. -4. u. 7. 8. Takt
150, 2	Hbl/Str. -V	1. Kl. wie 1. Ob	1. V. Abschl.	
		2. Kl. wie 1. Kl.		
		2. Ob. 2. V.		2. V. -Oberstimme
		1. H. wie 2. Kl.		
		2. H. wie 1. Kl.		in Oktavversetzung
171, 1	Baß-V	1. 2. Fg. wie Vc.	Motiv	vom 2. Takt ab
		3. 4. H. wie 1. 2. Fag.		
188-189, 3	Hauptst. -V	2. V. wie 1. V.	Motiv	
		Br. mit 2. V.		4-fach geteilt
191-192, 1	Baß-V	1. 2. Fagwie Vc.	(Gegenst.)	
		1. 2. H. wie 1. 2. Fg.		1. -6. Takt
		3. 4. H. wie 1. 2. Fg.		7. -9. Takt
195-197, 8	Baß-V	1. 2. Fag. wie Vc.	Akkord	
		3. 4. H. wie 1. 2. Fag.		nur 1. Takt.
202	Mittelst. -V	3. H. wie 1. Fag.	Motiv	
		2. Tr. wie 3. H.		
		Oberst. 2. V. wie		zugl. Bbl. -O:Tr.
		Unterst. 1. V.		
205	Baß-V	2. Fg. eine Oktave höher als Ktb.	(Motiv)	Gr. Oktave zuzästzl.
		2. H. wie 2. Fag.		
265, 1	Baß-V	2. H. wie Vc.		
		3. H. wie 2. H.		nur 4. Takt

A N L A G E 5 zu Teil II

Zu streichende Stimmenpartien
in Robert Schumanns III. Symphonie,
nach Vorschlag Felix Weingartners.

Schumann , III. Symphonie. Gestrichene Partien.

S. 2 x), T. 4-5: 3. 4. Horn.
S. 3 T. 4-6, vom zweiten Viertel ab: alle Holzbläser.
S. 5 T. 8 und S. 6, T. 3-4: Oboen.
S. 10, T. 1-3: alle Holzbläser.
S. 11, T. 4-5: 1. Oboe (nur g 2, Viertel).
S. 12, T. 11-S. 13, T. 7 und S. 15, T. 9-13: Oboen.
S. 19, T. 2, drittes Viertel - T. 5, zweites Viertel: alle Holzbläser.
S. 20, T. 8-11; vom dritten Viertel ab : Fagotte.
S. 22, T. 6-7: Oboen, Klarinetten.
S. 24, T. 3, zweites Viertel - S. 25, T. 1: 2. Flöte, 1. Oboe, Fagotte.
S. 26, T. 8, zweites Viertel - S. 27, T. 7: Flöten, Oboen, Klarinetten.
S. 27, T. 2-5: 2. Fagott.
S. 27, T. 3-6: 2. Horn.
S. 28, T. 10, zweites Viertel - S. 29, T. 5: Flöten, Klarinetten, Fagotte, 1. 2. Horn.
S. 29, T. 6-S. 30, T. 1: 2. Klarinette, Fagotte, 1. 2. Horn (2. Klarinette noch zwei Viertel darüber hinaus).
S. 30, T. 6-S. 31, T. 5: Flöten.
S. 31, T. 8 drittes Viertel - S. 32, T. 9: 3. 4. Horn.
S. 33, T. 10, zweites Viertel - S. 34, T. 6: 1. 2. Horn.
S. 34, T. 7 - S. 35, T. 6: Flöten.
S. 36, T. 5-7: 3. 4. Horn.
S. 37, T. 9, drittes Viertel - S. 38, T. 5: Flöten, Oboen, Klarinetten.
S. 37, T. 8 - S. 38 , T. 5 : 1. Horn.
S. 38, T. 4, zweites Viertel - T. 8: 2. Horn.
S. 44, T. 5, zweites Viertel - T. 8: 3. 4. Horn, 1. 2. Trompete (3. 4. Horn noch zwei Takte länger).
S. 51, T. 2 - T. 6: Flöten.
S. 64, T. 5-6 und S. 65, T. 3-4: Sechzehntel des 1. Fagotts und der 1. Oboe.
S. 65, T. 5, zweites Viertel - S. 67, T. 3: Oboen.
S. 66, T. 2 - S. 67, T. 3: 1. Flöte (ganz, und zwei Takte dazu), Sechzehntel der Oboen, Klarinetten, Fagotte (nur es Sechzehntel 2. Fagott anfangs bleibt).
S. 73, T. 6-S. 74, T. 4 taktweise alle Holzbläser und die Hörner: zweites und drittes Viertel - erstes und zweites Viertel- zweites Viertel- erstes und drittes Viertel-zwei folgende Takte bleiben - zweites Viertel.
S. 77, T. 6-S. 78, T. 2: alle Holzbläser und das 1. Horn (mit Flötenauftakt, und ein Viertel Oboen/Klarinetten im Takt 3 der Seite 78).
(S. 90, II, T. 1: 1. 2. Violinen, um für die Schlußtakte den Dämpfer nehmen zu können.)
S. 92, T. 7-S. 94, T. 2, zweites Viertel: Alt- und Baßposaune.
S. 95, T. 5-S. 98, T. 2:, zweites Viertel: Beide Altposaunen.
S. 105, T. 1 viertes Viertel - T. 4, zweites Viertel: alle Holzbläser (Fagotte schon vom dritten Viertel ab).
S. 105, T. 7, zweites Viertel - T. 8, erstes Viertel: alle Holzbläser, Trompeten und Pauken (Flöten, Oboen, Trompeten zwei, Pauken drei Viertel

x) = Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe

x)(S. 105, T. 7, ...) vorher; im 2. Fagott folgt As Halbe).
S. 106, T. 3. 4. 7. 8: 1. Horn.
S. 107, T. 7, zweites Viertel - T. 9, erstes Viertel: alle Holzbläser (T. 7, zweites und drittes Viertel auch 1. 2. Horn).
S. 107, T. 9 - S. 108, T. 4, drittes Viertel: Trompeten (ab S. 108, T. 1, viertes Viertel auch 1. 2. Horn, Pauken).
S. 108, T. 2, viertes Viertel - T. 3, drittes Viertel: Flöten, Oboen.
S. 110, T. 4-5: 2. Trompete (Solostelle!).
S. 112, T. 1, viertes Viertel - T. 5, drittes Viertel: alle Holzbläser.
S. 114, T. 2, viertes Viertel - T. 6, drittes Viertel: 1. Fagott.
S. 116, T. 5 - S. 117, T. 2, drittes Viertel und T. 4-6: 2. Oboe, 2. Flöte, dann 2. Oboe, 2-Fagott.
S. 118 - S. 120, T. 4: alle im Einklang stehenden Stimmen der Bläser (auch Hörner) werden nur von einem Instrument geblasen.
S. 125, T. 5 ff. wie S. 105 ff., mit folgenden Ausnahmen: S. 132, T. 6 - S. 133, T. 1 bleibt 1. Flöte bestehen.

Ergänzungen.
S. 3, T. 6: 2. Horn eine Oktave tiefer.
S. 8, T. 2, drittes Viertel - T. 4: 1. Violinen geteilt, mit der höheren Oktave.
S. 10, T. 3 wie S. 3, T. 6.
S. 18, T. 2-3: 3. 4. Horn wie 1. 2. Horn.
S. 27, T. 8-9: Pauken es sechs Achtel und eine Viertelnote. Zutat! Weiterführen der vorhergehenden Achtelbewegung, die nach Weingartners Meinung sonst zu unvermittelt abreißt.
S. 33, T. 9 - S. 34, T. 2: Ergänzung des Holzbläsersatzes durch entsprechende Führung der Fagotte.
S. 38, T. 5: 2. Violinen des 1, Bratschen e 1, (als Ersatz für die in Fortfall geratenen Bläserharmonien).
S. 45, T. 2-T. 4, zweites Viertel: 4. Horn eine Oktave tiefer.
S. 57, T. 12, erstes und zweites Viertel: 4. Horn eine Oktave tiefer.
S. 94, T. 1-2, letztes Viertel und die beiden folgenden: 2. Trompete übernimmt die Stimme der (gestrichenen) Altposaune.
S. 95, T. 5 - S. 96, T. 1: 1. Trompete wie vorher.
S. 96, T. 5 - S. 97, T. 2: 1. 2. Trompete wie Altposaunen (in gleicher Weise wie vorher).
S. 97, T. 6 - S. 98, T. 2; zweites Viertel: 1. 2. Trompete wie vorher.

x)
S. 106, T. 3 - S. 107 T. 1, erstes Viertel= alle Holzbläser

Literaturverzeichnis

zu Teil I (B/C, zu Teil II und zum Anhang

Altm =Reger-Katalog. Vollständiges Verzeichnis sämtlicher im Druck erschienenen Werke, Bearbeitungen und Ausgaben Max Reger's. Zusammengestellt von Wilhelm Altmann. 2. Aufl. Berlin-Leipzig 1926.

Ar =Arend, Max: Max Reger in Wiesbaden 1892/93. (Mitteilungen der Max-Reger-Gesellschaft. H. 14, 1937.)

Ba =Bagier, Guido: Max Reger. Stuttgart-Berlin 1925.

Ber 1 =Berlioz, Hector: Literarische Werke. Band 1. Memoiren I. Aus dem Französischen übersetzt von Elly Elles. Leipzig 1903.

Ber 10 =Berlioz, Hector: Literarische Werke. Band 10. Große Instrumentationslehre. Mit Anhang: Der Dirigent. (Aus dem Französischen übersetzt von Detlef Schulz.) Hrsg. von Felix Weingartner. 3. Aufl. Leipzig 1921.

Bl =Blume, Walter: Brahms in der Meininger Tradition. Seine Sinfonien und Haydn-Variationen in der Bezeichnung von Fritz Steinbach. Stuttgart 1933. Als Manuskript gedruckt.

Br =Brand, Erna: Max Reger im Elternhaus. München 1938.

Briefe I =Max Reger. Briefe eines deutschen Meisters. Hrsg. von Else von Hase-Koehler. Leipzig 1928.

Briefe II =Max Reger. Briefe zwischen der Arbeit. Hrsg. von Ottmar Schreiber. Bonn 1956.

Briefe III =Max Reger. Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen. Hrsg. von Hedwig und Erich H. Mueller von Asow. Weimar 1949.

Briefe IV = Max Reger. Briefe an den Musikverlag Lauterbach u. Kuhn. Unveröffentlicht.

Briefe V = Karl Straube. Briefe eines Thomaskantors. Hrsg. von Willibald Gurlitt und Hans-Olaf Hudemann. Stuttgart 1952.

Bu =Busch, Fritz: Aus dem Leben eines Musikers. Zürich 1949.

BuD =Busch, Fritz: Der Dirigent. Zürich 1961.

BuR =Busch, Fritz: Max Reger als Dirigent. (Mitteilungen der Max-Reger-Gesellschaft. H. 3, 1923.)

ER =Reger, Elsa: Mein Leben mit und für Max Reger. Erinnerungen. Leipzig 1930.

EMB =Mendelssohn Bartholdy, Edith: Erinnerungen an Max Reger. (Mitteilungen des Max-Reger-Instituts. H. 4, 1956.)

FS =Fischer-Schlotthauer, Fritz: Erinnerungen an Jugendtage Max Regers. (Mitteilungen des Max-Reger-Instituts. H. 9, 1959.)

Gem =Gemünd, Willy: Aus Max Regers Wiesbadener Zeit. (Mitteilungen der Max-Reger-Gesellschaft. H. 12, 1934.)

Gra =Grabner, Hermann: Aus meinem Meininger Tagebuch. (Mitteilungen der Max-Reger-Gesellschaft. H. 2, 1921.)

Gu =Gurlitt, Willibald: Aus den Briefen Regers an Hugo Riemann. In: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1936. Jg. 43. Leipzig 1937.

Ha =Hasse, Karl: Max Reger. Leipzig 1921.

Hal =Hallwachs, Karl: Meine Erinnerungen an Max Reger. (Mitteilungen des Max-Reger-Instituts. H. 3, 1955.)

HaMW =Hasse, Karl: Max Reger. Mensch und Werk. Berlin 1938.

HaW =Hasse, Karl: Warum wollte und konnte Reger den letzten Schritt zu Richard Strauss nicht tun? (Mitteilungen der Max-Reger-Gesellschaft. H. 2, 1921.)

He = Hehemann, Max: Max Reger. Ein Leben in Musik. München 1917.

Her = Hernried, Robert: Erinnerungen an Max Reger. (Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft. H. 4, 1924.)

Ho = Holtschneider, Carl: Rückblick auf das Erste Deutsche Regerfest. (Mitteilungen des Max-Reger-Instituts. H. 4, 1956.)

Hö = Hösl, Joseph: Mein Verhältnis zu Max Reger. (Mitteilungen der Max-Reger-Gesellschaft. H. 12, 1934.)

Hof = Hofmann, Richard: Praktische Instrumentationslehre. Bd 1-7. Leipzig 1893.

Hoh = Hohmann, Christian Heinrich: Praktische Klavierschule. 3. Aufl. Fürth 1853.

Hol = Holle, Hugo: Max Regers Einzeichnungen in den Symphonien von Johannes Brahms. in: Almanach der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1924/25. Regensburg 1924.

Hue = Huesgen, Rudolf: Der junge Max Reger und seine Orgelwerke. Schramberg 1936.

Ji = Jinkertz, Willi: Mit Reger an zwei Flügeln. Düsseldorf 1951.

Ke = Keller, Hermann: Reger und die Orgel. München 1923. (Max Reger. Eine Sammlung von Studien aus dem Kreise seiner Schüler. H. 4.)

Ki = Kiesler, Irene: Meine Erinnerungen an das Regerhaus. (Mitteilungen des Max-Reger-Instituts. H. 12, 1961.)

Kü = Neues Max-Reger-Brevier. Hrsg. von Hans Kühner. Basel 1948.

L = Lindner, Adalbert: Max Reger. Ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens. 3. erw. u. erg. Aufl. Regensburg 1938.

Le = Lentz, Ellen: Einige Erinnerungen an Reger. (Mitteilungen des Max-Reger-Instituts. H. 7, 1958.)

LKl = Lindner, Adalbert: Max Regers Klavierspiel. (Mitteilungen der Max-Reger-Gesellschaft. H. 11, 1933.)

LuH = Lutze, Günther: Die fürstliche Hofkapelle zu Sondershausen von 1801-1901. Festschrift zur Hundertjahrfeier der Lohkonzerte 1901. Sondershausen 1901.

LuV = Lutze, Günther: Aus Sondershausens Vergangenheit. Ein Beitrag zur Kultur- und Sittengeschichte früherer Jahrhunderte. Bd 1-3. Sondershausen 1901-1919.

Ma = Maur, Sophie: Persönliche Erinnerungen an Max Reger. (Mitteilungen der Max-Reger-Gesellschaft. H. 16, 1940.)

MaL = Maur, Sophie: Persönliche Erinnerungen an Max Reger. (Mitteilungen der Max-Reger-Gesellschaft. H. 17, 1941.)

MGG = Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Kassel 1949 ff.

MoML 4 = Moser, Hans Joachim: Musik-Lexikon. Bd 2. M-Z. 4. Aufl. Hamburg 1955.

Mx 2 = Marx, Adolf Bernhard: Die Lehre von der musikalischen Komposition. 2. Ausg. T. 4. Leipzig 1851. (Vortitel: Marx. Kompositionslehre. T. 4.)

Mx 5 = Marx, Adolf Bernhard: Die Lehre von der musikalischen Komposition. T. 4. Neu bearbeitet von Hugo Riemann. 5. Aufl. Leipzig 1890.

N = Niemann, Helmut: Reger in München und seine Münchener Kritiker. (Typoskript.)

O = Otto, Eberhard: Max Reger. Sinnbild einer Epoche. Wiesbaden 1957.

P = Poppen, Hermann: Max Reger. Leben und Werk. 3. Aufl. Wiesbaden 1947.

Ra = Raphael, Günter: Reger und seine Stellung in der evangelischen Kirchenmusik (Mitteilungen des Max-Reger-Instituts. H. 12, 1961.)

Rab = Rabich, Ernst: Erinnerungen an Reger. (Mitteilungen der Max-Reger-Gesellschaft. H. 4, 1924.)

RiH = Riemann, Hugo: Handbuch der Harmonielehre. 2. Aufl. Leipzig 1887.

RiK = Riemann, Hugo: Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts. Leipzig 1888.

RiM = Riemann, Hugo: Musikunterricht sonst und jetzt. in: Riemann, Hugo: Präludien und Studien. Bd 2. Leipzig 1900.

RiML 12 = Riemann. Musik-Lexikon. Personenteil. Bd 2. L-Z. 12. Aufl. Mainz 1961.

RiO = Riemann, Hugo: Handbuch der Orchestrierung (Anleitung zum Instrumentieren). 5. Aufl. Berlin 1921.

Sb = Sbach, Georg: Max Reger im Kolberger Dom. (Mitteilungen der Max-Reger-Gesellschaft. H. 3, 1923.)

Schr = Schreiber, Ottmar: Max Regers musikalischer Nachlaß. in: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Wien. Mozartjahr 1956. Graz-Köln 1958.

SchrD = Schreiber, Ottmar: Ein Symphoniesatz des siebzehnjährigen Reger. in: Max Reger Fest Dortmund 1960. Programmbuch. Dortmund-Lütgendortmund 1960.

SchrL = Schreiber, Ottmar: Zur Datierung der ersten Reger-Lieder. (Mitteilungen des Max-Reger-Instituts. H. 9, 1959.)

SchrM = Schreiber, Ottmar: Zum Werdegang von Regers Mozart-Variationen. (Mitteilungen des Max-Reger-Instituts. H. 6, 1957.)

SchrRL = Schreiber, Ottmar: Max Regers erste Lieder. (Mitteilungen des Max-Reger-Instituts. H. 7, 1958.)

SchrS = Schreiber, Ottmar: Ein unveröffentlichter Bläserserenadensatz Max Regers. (Mitteilungen des Max-Reger-Instituts. H. 10, 1959.)

St = Stein, Fritz: Max Reger. Potsdam 1939.

StE = Stein, Fritz: Max Reger. Sein Leben in Bildern. Leipzig 1941.

Ste = Stengel, Theophil: Die Entwicklung des Klavierkonzerts von Liszt bis zur Gegenwart. Heidelberg 1931.

Stei = Stein, Erwin: Mahlers Instrumentationsretuschen. in: Pult und Taktstock. Jg. 4. 1927.

Str = Straube, Karl: Max Reger. in: Die Gesellschaft. Jg. 18. 1902. Bd 1, H. 3.

StStr = Stein, Fritz: Max Reger und Karl Straube. in: Karl Straube zu seinem 70. Geburtstag. Festschrift. Leipzig 1943.

StV = Thematisches Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke von Max Reger. Bearbeitet von Fritz Stein. Leipzig 1953.

Sv = Sievers, Gerd: Die Grundlagen Hugo Riemanns bei Max Reger. Phil. Diss. Hamburg 1949.

Tr = Trock, Josef: Die Orchesterwerke Max Regers. Phil. Diss. Wien 1937.

U = Unger, Hermann: Max Reger. Darstellung seines Lebens, Wesens und Schaffens. München 1921.

Ull = Ullmann, Viktor: Bemerkungen zur Retuschenfrage. in: Pult und Taktstock. Jg. 5. 1928.

Unf = Unger, Hermann: Max Reger als Naturfreund. in: Festschrift für Elsa Reger anläßlich ihres 80. Geburtstages am 25. Oktober 1950. (Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts/Elsa-Reger-Stiftung. H. 2. Bonn 1950.)

Wa = Wagner, Richard: Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethovens. in: Richard Wagner. Gesammelte Schriften und Dichtungen. 4. Aufl. Band 9. Leipzig 1907.

We = Wellesz, Egon: Die neue Instrumentation. Bd 1. 2. Berlin 1928/1929.

Wei I = Weingartner, Felix: Ratschläge für Aufführungen der Symphonien Beethovens. Leipzig 1906.

Wei II = Weingartner, Felix: Ratschläge für Aufführungen klassischer Symphonien. Bd 2. Schubert und Schumann. Leipzig 1918.

Wi = Winkler, Max: Vollständige Generalbaß- und Harmonielehre. Nördlingen 1844.

Wo = Wolfrum, Karl: Ein Tag mit Reger. (Mitteilungen des Max-Reger-Instituts. H. 7, 1958.)

Wü = Regers Persönlichkeit. Richard Würz: Der Lebensgang. München 1921. (Max Reger. Eine Sammlung von Studien aus dem Kreise seiner persönlichen Schüler. H. 2.)

Lebenslauf

Ich, Heinz Ramge, evangelisch-lutherischer Konfession, wurde am 22. 8.1913 in Bielefeld geboren. Nach drei Jahren Privatvorschule besuchte ich die Lessing-Oberrealschule in Bielefeld, an der ich Ostern 1933 das Reifezeugnis erhielt. Einer theoretisch-praktischen Vorbereitungszeit für das geplante Musikstudium gingen private Studien auf den Instrumenten Klavier, Orgel und Flöte voraus; noch vor dem Beginn des Musikstudiums versah ich von Juli 1934 bis April 1935 den Organistendienst an der Petrikirche in Bielefeld.

Von Ostern 1935 bis Ostern 1941 - mit Ausnahme des Sommers 1939 (Wehrdienstübung) - besuchte ich das Landeskonservatorium der Musik, die nachmalige Staatliche Hochschule für Musik, in Leipzig. Ich studierte zunächst Kirchenmusik bei Herrn Professor Friedrich Högener (Orgel), Herrn Professor Johann Nepomuk David (Musiktheorie und Chorleitung) und Herrn Dr. Ernst Herrmann (Klavier und Musikgeschichte). Dieses Studium schloß ich im Sommer 1937 nach bestandenem Examen für das Amt eines nebenamtlich anzustellenden Kantors und Organisten ab. Anschließend wandte ich mich der Orchestermusik zu und setzte mein Studium mit dem Hauptfach Flöte bei Herrn Carl Bartuzat fort. Als Flötist war ich aushilfsweise im Gewandhausorchester Leipzig und im Städtischen Orchester Bielefeld tätig; schließlich war ich im Sommer 1941 für drei Monate im Lippischen Landesorchester Detmold erst als II. und dann als I. Flötist beschäftigt. Aus dieser Tätigkeit wurde ich im August 1941 erneut zum Wehrdienst (Fronteinsatz) einberufen. Die Wehrdienstzeit hatte nicht nur die Fortsetzung und den Abschluß meiner Studien in Leipzig verhindert; die im August 1944 erlittene schwere Verwundung machte außerdem die berufliche Ausübung der erworbenen Fertigkeiten im Instrumentalspiel für immer unmöglich.

Nach der Entlassung aus der Lazarett-Kriegsgefangenschaft im Mai 1946 bemühte ich mich um Zulassung zum Studium der Musikwissenschaft an der Philipps-Universität in Marburg/Lahn. Im Wintersemester 1946/47 und im Sommersemester 1947 erhielt ich die Erlaubnis, als Gasthörer Vorlesungen zu besuchen. Vom Winterseme - ster 1947/48 bis zum Sommersemester 1952 war ich als ordentlicher Studierender an der Philipps-Universität immatrikuliert. Mein wissenschaftliches Studium umfaßte folgende Fächer:

Musikwissenschaft bei Herrn Professor Dr. Hans Engel,
Kunstwissenschaft bei Herrn Professor Dr. R. Hamann und
Herrn Professor Dr. R. Hamann-Mac Lean,
Germanistik bei den Herren Professoren Dr. J. Klein,
Dr. J. Kunz, Dr. W. Milch, Dr. W. Ziesemer,
Romanistik bei Herrn Professor Dr. F. W. Müller,
Volkskunde bei Herrn Professor Dr. G. Henssen.

Seit dem Jahre 1949 bin ich bei der Staatsbibliothek der Stiftung Preußischer Kulturbesitz (vormals Westdeutsche Bibliothek) in Marburg/L. -seit August 1965 in Berlin-Dahlem- als Sachbearbeiter für Musikangelegenheiten beschäftigt.